HISTORY OF PAINTING IN ITALY.

HISTORY

OF

PAINTING IN ITALY

ILLUSTRATED BY ITS

MONUMENTS.

BY

GIOVANNI ROSINI.

NEW EDITION,

WITH

A LIST OF THE PLATES AND ALPHABETICAL AND TOPOGRAPHICAL INDEXES, IN ENGLISH.

VOL. III.

PISA

M D C C C L.

STORIA
DELLA
PITTURA ITALIANA
ESPOSTA
COI MONUMENTI
DA
GIOVANNI ROSINI

SECONDA EDIZIONE

TOMO III.

PISA
PRESSO NICCOLÒ CAPURRO
MDCCCL.

PROEMIO
ALL' EPOCA SECONDA

Il Secolo, che, cominciando dal 1420, giunge sino al giorno nefasto della morte di Raffaello, è per la Storia della Pittura Italiana di tutte l'età non solo il più glorioso, ma il più variato e straordinario, che possa mai concepirsi. Viveva nel 1420 ancora Masaccio: viveva l'Angelico, il quale inalzava e coi precetti, e coll'esempio ai secondi gradi dell'Arte, Gentile da Fabriano, ed il Gozzoli.

Destinato era il primo ad andargli assai presso colla dolcezza, ed a fondare sulle rive dell'Adria una Scuola, che sarà tra le prime del mondo: e riserbato era il secondo con una delle menti più immaginose, che dalla natura siano state create, a mostrar quanto possa un sol uomo, nella fecondità del comporre.

Terzo a lor s'accompagna con giustezza di disegno, con verità di colore, e con semplicità di modi quel misterioso Artefice del Borgo San Sepolcro, le cui poche opere che ne restano debbono farci rammaricare sulle molte che si sono perdute.

Ma ne'pregi non pochi che li adornano, convien confessare, che nessuno dei tre soprannominati ebbe quella grandiosità di forme, che a Fra Filippo Lippi seppe ispi-

rare Masaccio. Da lui dunque dovevasi cominciar l'Epoca Seconda, poichè da lui deriva la prima sua luce.

Molti erroneamente lo fanno discepolo di esso; ma se nol fu della persona, fu certamente delle opere; le quali, come si è già fatto considerare, rimangono ancora pressochè intatte nel Carmine di Firenze, per dimostrare la verità della gran sentenza dell'Alighieri, che

« *Poca favilla gran fiamma seconda.*

E chi è colui, non ignaro affatto degli avvenimenti della Storia, il quale, ponendo il piede in quella gran Cappella, non si ricordi, che fu pressochè l'esemplare di tutti? e che, rivolgendo gli occhi all'intorno, non senta spingersi a ricercare qual esser poteva il luogo, dove Michelangelo, colla possente sua penna in mano, e Raffaello collo stilo d'argento, disegnando quei visi e quelle persone, imparavano la via per giungere colà, dove non temono che venga un terzo a posarsi al loro fianco?

Quante volte si è in me rinnovato questo pensiero! e quante volte or considerando l'Adamo, ora il Seneca, sì visibilmente imitati, e di tanto superati dall'Urbinate e dal Fiorentino; meco stesso, tornandone a passi lenti, ho dovuto compiangere la superba stoltezza di quei poveri ingegni, che tremano ad ogni motto, e rifuggono ad ogni idea d'imitazione!

Ma innanzi di venire all'età, di cui nessuna moderna nazione vide l'eguale, preseduta da quel gran Pontefice (1), a cui la posterità fu tanto ingrata; debbe mostrarsi come progredisse la Pittura, dopo la morte di Masaccio; o per dir meglio, come in alcune parti di essa qua e là risplen-

(1) Giulio II.

dessero maggiormente varj ingegni, finchè il Signorelli, il Mantegna, il Ghirlandaio, Pietro Vannucci, Giovanni Bellini, ed il Francia giungessero ad annunziare anche prima del 1500 che l'Arte era adulta.

E per dimostrare con chiarezza come ciò avvenne, dividerò questo Secolo in tre distinti Periodi; il primo de' quali, cominciando dal 1420, si continuerà sino al 1460: il secondo comprenderà i 40 anni, che scorsero fino al 1500; e continuerà il terzo fino al 1520, quando l'*angelica Farfalla*, ch'era stata ravvolta nel leggiadro manto dell'Apelle d'Urbino, spiegò l'ali per tornare al cielo, d'ond'era discesa.

EPOCA SECONDA

CAPITOLO PRIMO

SCUOLA FIORENTINA, E SENESE

MCCCCXX. A MCCCCLX.

Ha la Scuola Fiorentina, nell'Epoca già da noi trascorsa, una particolarità, che nella seguente vedremo in lei rinnovarsi, come rinnovar la vedremo con essa nella sola Veneta; ed è quella d'un sommo Artefice, che dopo aver dato grandi opere fra' coetanei, può dar la più mirabile fra i successori.

L'Angelico, nel 1447 chiamato a Roma (1), come già si notò, da Papa Niccolò Quinto, salendo a dipingere nel suo palagio, sentì di tanto ingrandirsi l'animo, che superò se stesso. La Tavola di contro, dipinta a fresco nel Vaticano n'è splendida prova. Rappresenta l'Elemosina di S. Stefano. Nulla saprebbe uguagliare la disposizione delle figure, o la verità che si ammira in quelle mosse e in quei volti. La soddisfazione del Santo nell'elargire ai poveri quanto possedeva; la fiducia in chi dimanda; e la rappresentanza dei mali da che sono afflitti i vecchi, gli attratti, e gli storpj che gli stanno intorno, svela la mano maestra. Il cieco è veramente tale; che, se non giunge alla mirabile espressione di Elima nell'Arazzo di Raffaello, resta secondo a lui solo.

In bella concorrenza sorgeva intanto un altro grande ingegno sull'Arno; la cui natural disposizione, perizia nel disegno, e felicità nel comporre lo colloca molto in alto nella scala ascendente verso il gran Raffaello. Ciascuno intende che io parlo di Fra Filippo Lippi, il cui nome nella Storia debbe porsi certamente al di sopra di quello, che si è tenuto fin qui; non essendo generalmente in pregio, se non per devote Vergini, per belle forme di Angeli; e per ben ordinate composizioni, ristrette però sempre a un discreto numero di figure.

Il Lanzi, scrivendo di lui, si contenta di dire, che « col-« l'assiduità nel copiarne le opere, parve un nuovo Ma-« saccio, specialmente nelle piccole storie. Nella Sagre-« stìa di S. Spirito ve ne ha di bellissime. Ivi pure, ed in « S. Ambrogio e altrove son tavole con immagini di N. « Signora, e Cori d'Angeli: volti pieni, leggiadri, sparsi « d'un colore e d'una grazia ch'è tutta sua. Nei vestiti « amò un piegar fitto e simile all'arricciatura de'camici, « ed ebbe tinte lucidissime; moderate però e spesso tem-« perate d'un pavonazzo non ovvio in altri. Dipingendo « alla Pieve di Prato, introdusse nelle grandi storie a fre-« sco le proporzioni maggiori del vero; e le storie del « Protomartire e del Batista furono a parer del Vasari le « sue migliori opere ».

E questo è tutto: dal che si deduce che il Lanzi stimò Fra Filippo meno di quel che valea, perchè non aveva veduto la tribuna della Cattedrale di Spoleto, come veduto non l'aveva il Vasari, non avendone verun di loro fatto parola.

Ma, volendo trattare di lui come si conviene a un così valente Artefice, dirò che nato Filippo Lippi circa il 1400 (2), e preso l'abito di Carmelitano in Firenze, l'occasione di vedere la gran moltitudine che accorreva parte a disegnare, parte ad ammirare la Cappella Brancacci, dovè naturalmente farlo inclinare a correre una via, nella quale incontravasi tanto favore, con sì gran rinomanza e bella lode.

Antonius da Solario
Venetus f

Discepolo di Masaccio non può essere stato; perchè chiaramente il Vasari scrive, che una sua zia, per nome Monna Lapaccia « di 8 anni lo fece frate nel Carmine, aggiun-
« gendo, che . . . . . questo putto , ... essendo tenuto con
« gli altri in noviziato, ... in cambio di studiare, non
« faceva mai altro che imbrattare con fantocci i libri suoi
« e degli altri ». E prosegue: « Era allora nel Carmine la
« Cappella da Masaccio nuovamente stata dipinta; la qua-
« le, perciocchè bellissima era, piaceva molto a Fra Fi-
« lippo ». Dalle quali parole si deduce senza dubbiezza, che il Lippi cominciò ad apprender l'arte quando la Cappella Brancacci era già dipinta, e morto in conseguenza Masaccio. Or non so comprendere come il Lanzi scriva:
« Fu Fra Filippo Lippi Carmelitano scolare non di Masac-
« cio, *come vuole il Vasari*, ma delle sue opere »: ch'è per l'appunto il contrario di quel che il Vasari dice. E lo noto, perchè il fatto di quest'uomo, che divenne sì gran maestro, senz'essere stato propriamente discepolo di veruno, è dei più singolari (3).

Veduti si sono i principali suoi pregi, indicati da' due Storici; e per dare un saggio del suo valore nelle opere dipinte in Prato, ho scelto una delle più leggiadre fra esse, che riporto di contro, nel Congedo che prende il Batista da' suoi genitori, prima di condursi nel deserto.

Composto di sole quattro persone è questo quadro, uno de' più soavi e gentili, che non solo si ammirino in quell'età, ma che non parmi essere inferiore pel concetto a veruna composizione di Domenico Ghirlandajo, che pure operava nella seguente. Pieno di vivace spirito e celeste ispirazione è il fanciullo: la madre lascia trasparire dalle sembianze l'affetto doloroso, che la preme: mostra il padre una piena rassegnazione nei celesti voleri; mentre il servo, alzando la destra, indica la maraviglia dalla quale è preso. E quando si pensa, che questa soave e filosofica composizione fu eseguita da un pittore, che non aveva avuto maestro, cresce lo stupore per cotanto artificio.

Nel Vasari cercar si possono le curiose particolarità dell'avventurosa sua vita; e come lasciò il convento, impaziente di freno; come fu condotto schiavo in Barberia; come stesse per diciotto mesi alla catena; come ne fosse liberato per un ritratto del suo padrone, disegnato con verità grande sul muro; come tornato a Firenze in moltissime opere desse prove del suo valore: come fosse chiamato in Prato a dipingere nella Pieve; e come finalmente, passato a lavorare alle monache di Santa Margherita la tavola per l'altar maggiore della lor chiesa, vedesse la Lucrezia di Francesco Buti, donzella avvenentissima; ed ottenuto dalle suore (4) di farne il ritratto (per servirsene quindi nel quadro loro) sapesse con tanta scaltrezza insinuarsi nell'animo inesperto di lei (poichè bello non era della persona, e trovavasi in età più che matura) da indurla un giorno a fuggir seco; con dolore grandissimo del padre suo, sì che non seppe mai più rallegrarsi.

Troppo in lungo si andrebbe se volesse parlarsi di tutte le vicende di questi suoi malaugurati amori; sicchè conviene ristringersi a dire, che il padre della Lucrezia, per quanti sforzi e preghiere adoprasse, non potè riaverla; che da essa nacque un figlio nel 1459 a Fra Filippo, a cui diede il proprio nome; che l'istruì nella pittura; e che (morendo 10 anni dopo), lasciò raccomandato ad un amico suo, pittor valente, che lo aveva ajutato nelle opere di Prato, come l'ajutava nell'ultima di Spoleto, per nome Fra Diamante, religioso anch'esso Domenicano.

Ma rimettendo ai biografi le minute ricerche sulle avventure della sua vita, (e solo facendo notare l'inverisimiglianza che le Autorità civili ed ecclesiastiche sopportassero che un religioso (5) vivesse in concubinaggio patente con una donna rapita) verremo all'ultima sua opera, la più grandiosa, e per ogni conto la più mirabile; alla tribuna cioè della Cattedrale di Spoleto.

Quantunque offese qua e là dalle ingiurie del tempo, servono quelle mirabili composizioni a mostrar quanto

grande sarebbe divenuto Fra Filippo, se avesse potuto risolversi a condurre una vita tranquilla, e non frastornata dalle passioni, e dai timori. Nè questi certamente dovevano esser lievi, considerando che i parenti della rapita giovine avean giurato di prenderne implacabil vendetta, come la presero. Ed è anzi straordinario come coll'animo sempre agitato egli potesse giungere a far tanto.

È inutile, che mi diffonda in parole per dimostrarne il merito, quando a costo di non picciole difficoltà potei darne l'intaglio nella Tav. LXXIII della prima edizione.

I lettori, che potranno ricercarla, e averla sott'occhio, (essendo impossibile di ridurla in piccola forma); e coloro specialmente, che han veduto le altre opere di Fra Filippo in Prato, potranno giudicare se dissi il vero, asserendo che nè il Vasari, nè il Lanzi conoscevano quella maravigliosa pittura.

Il Rhummor è per altro d'opinione diversa (6), nè la tiene in quel gran conto, che parmi meritare: e ingenuamente lo noto, per la gran fama dello Scrittore; il quale per altro dice che Fra Filippo fu dopo l'Angelico il primo pittor di Firenze. In quanto ai giudizj di altri, penso che sia bello il tacerne; chè dove l'evidenza parla, sono inutili gli argomenti, e la coscienza decide. La prova più incontrastabile del suo gran merito è che molte delle sue « cose, « potendo stare a paragone con quelle, che Masaccio ave- « va dipinte (7) » furono reputate per opere di Masaccio, come in varie gallerie dell'Alemagna, e dell'Inghilterra si additano per tali.

Emulo di Fra Filippo, che gli era coetaneo, ma d'immaginazione della sua più feconda, fu certamente Benozzo Gozzoli, discepolo dell'Angelico. Poco in pregio era tenuto questo artefice innanzi che si pubblicassero intagliate le sue Pitture del Campo Santo Pisano.

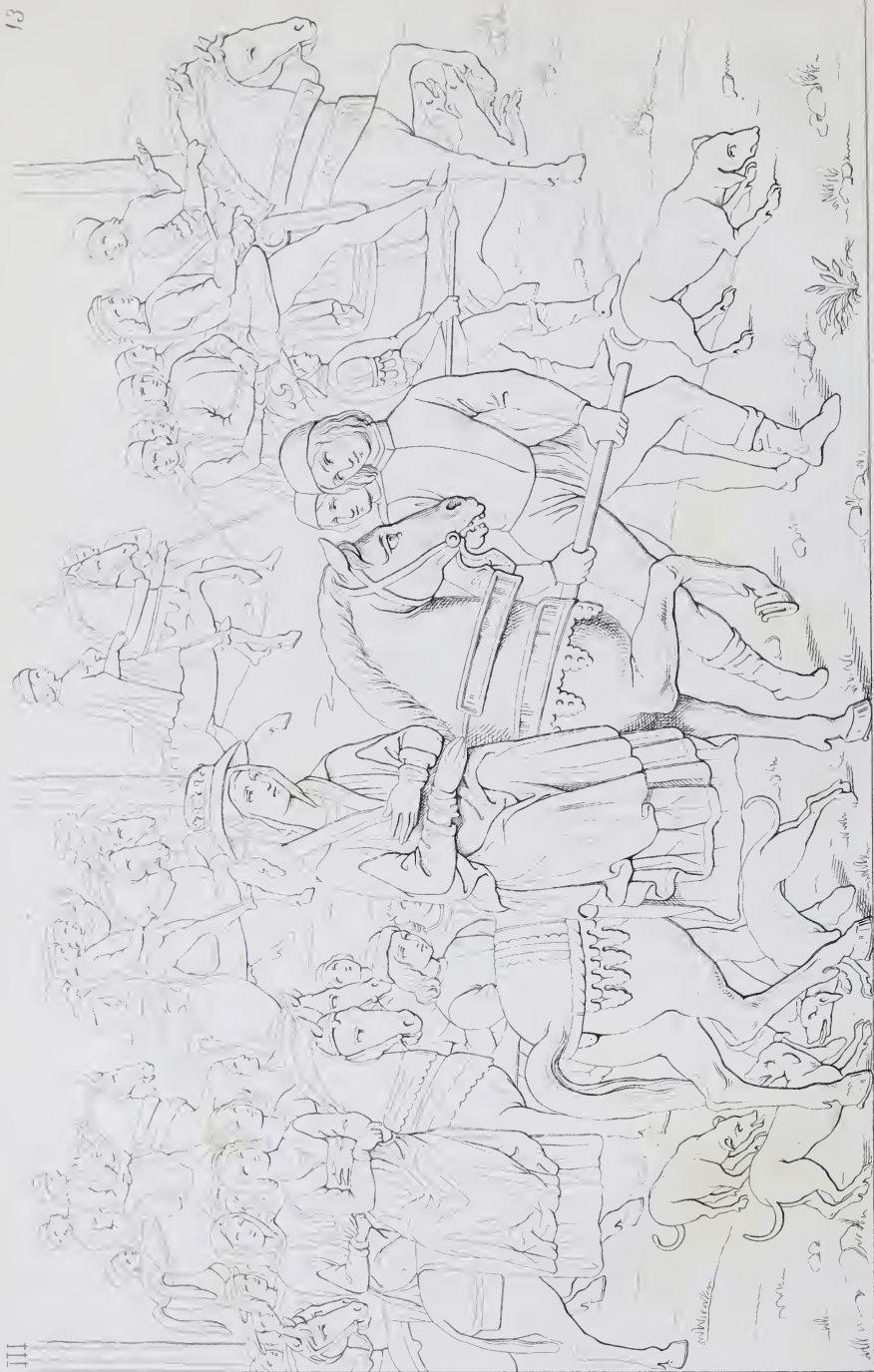
E certamente, fra quanti stranieri scendevano in Italia, chi conosceva Benozzo, chi ne ricercava, chi lo stimava per quant'ei vale, prima del 1800? Ma dopo la pubblica-

zione di quelle incisioni, da Fuligno salgono a Montefalco; da Siena scendono a S. Gimignano; e non traversano mai Pisa, senza arrestarsi a veder l'opera della sua maturità nel Campo Santo (8).

I precetti del suo raro maestro, e quindi gli esempj di lui, congiunti con quelli, che avea lasciati Masaccio nella tante volte decantata Cappella del Carmine, gli avevano insegnato come distribuire i piani e i colli nei paesi, come popolarli di figure, come porre queste in azione, come condurre gli animali a far lor compagnia; come inalzar belle fabbriche; come situarle sufficientemente in prospettiva; e come in fine dar a tutto convenienza, giustezza e dignità.

Sembra che fra le sue prime opere, secondo il Vasari, fosse la cappella dei Medici, (indi Riccardi) dove appare « una profusione d'oro ne' vestiti, che forse non ha esem« pio in opere a fresco; e con un'imitazione del vero, « che par vedersi l'imagine del suo secolo nei ritratti, nei « vestiti, nelle bardature dei cavalli, e in ogni usanza più « minuta ». Così con assai garbo il Lanzi, che nulla dice delle pitture di lui in Monte Falco, eseguite probabilmente, quando tornò da Roma; opere, compiute nell'anno 1452; cioè 14 anni prima d'esser chiamato in Pisa (9); dove giunse dopo aver terminate quelle di Sant'Agostino, nella terra di S. Gimignano, compiute nel 1465 (10).

Venuto dunque in Pisa nell'anno posteriore, diè mano alla grand' opera, che cominciando dall'invenzione della vigna, termina col viaggio e presentazione della Regina Saba a Salomone.

Poterono gli Artefici posteriori superarlo nel disegno, nella prospettiva, e in molti altri pregi dell'arte; ma dubito che da veruno superato fosse nella fecondità dell'immaginazione. Si possono vedere nelle mie Lettere Pittoriche, ugualmente che nella Guida del Campo Santo, descritti gli argomenti delle ventiquattro storie, tre delle quali sono perite; ma non posso passare sotto silenzio, che

l'Incendio di Sodoma (dove non aveva modello, almeno fra i valenti pittori, che lo precedettero) è la più straordinaria e mirabile. Immensa è la varietà delle mosse, degli scorci, delle attitudini, e delle cadute in tanta quantità di figure, quante ne capivano nello spazio di 9 braccia. Il desiderio e la speranza dello scampo in alcune, la rabbia e la disperazione in altre, lo spavento e la trepidazione in tutte, presentano con rara convenienza la più orribile scena, che possa offrirsi agli occhi degli uomini, quale è quella d'una città, che vien distrutta dal fuoco.

In mezzo a tanti affetti sì variati, e tremendi, è degna della più gran lode la figura maestosa del sommo Sacerdote, che non osando implorar la pietà celeste per una città sì depravata, colle mani giunte, e colla figura immobile in segno di dolorosa rassegnazione (11), abbassa gli occhi, e aspetta la morte.

Ma la più ricca e feconda di uomini e di animali, non che la più ridente pel paese, pare che fosse la storia del viaggio della Regina Saba per condursi al Re Salomone. Siccome nulla più rimane di essa, trovatosi un antico disegno colorito, e forse de' tempi stessi, lo feci delineare ed intagliare da quel raro giovine, di cui si dovrà sempre compiangere la morte immatura (12). Essa trovasi alla Tavola XLIII della prima edizione. Ne offro di contro il gruppo principale. La ricchezza della composizione; la varietà delle figure, delle mosse, delle vesti; la vivacità dei cavalli; la grazia e la maestà nelle sembianze della Regina; fanno rammaricar grandemente, che l'originale siasi perduto. Appena pochi avanzi ne restano, dove Benozzo avea rappresentati varj personaggi de' suoi tempi, cospicui per merito e per dignità.

Pare che, terminata l'opera del Campo Santo, egli volesse lasciare una memoria di sè nella Primaziale; per cui dipinse il quadro più prezioso, che componesse mai, per tale riguardato anche dal Vasari: e che ora forma uno dei più belli e rari ornamenti del Museo di Parigi (13). Grati

i Pisani, e ammiratori di tanto merito, ne decretarono il sepolcro fra i monumenti delle sue glorie (14).

Dopo Benozzo, dovrebbesi parlare di Zanobi Strozzi suo condiscepolo alla scuola dell'Angelico; che « nato di nobil « sangue, si avanzò (scrive il Lanzi) sopra il rango dei « dilettanti » ma non pare che in pubblico ne rimanga pittura certa.

Di Fra Diamante s'è detto, che fu discepolo del Lippi, che l'ajutò nelle opere di Prato, come nell'ultima di Spoleto; che insegnò i principj dell'arte a Filippino, figlio del suo maestro; il quale poi consegnò fatto adulto alla disciplina del Botticelli.

Di un Berto Linajolo, che visse in questi tempi, e che morì giovanissimo (15), nulla rimane di certo, benchè alcune delle sue pitture mandate al Re d'Ungheria fosser tenute bellissime.

Di Alessio Baldovinetti scrivere si dee per riverenza, essendo stato maestro di Domenico Ghirlandajo, che maestro fu del gran Michelangelo. Secondo il Baldinucci, fu discepolo di Paolo Uccello; ma, essendo nato nel 1425, doveva quando fu in grado di porsi all'arte, aver dinanzi agli occhi altri modelli ed altre opere, che non erano quelle di Paolo. Siccome però l'opera sua principale è la Natività dipinta a fresco nel chiostro dell' Annunziata in Firenze (V. la parte inferiore della Tav. di contro), la quale pare calcata sopra quella famosa, che Fra Filippo dipinse per la Chiesa di S. Margherita di Prato, di sopra citata; e siccome sono intagliate ambedue nell'ETRURIA PITTRICE, ciascuno può di per sè farne il confronto.

D'assai maggior merito di questi ultimi soprannominati sono i due Peselli: sui quali conviene notare un abbaglio del Lanzi, da cui si chiama Francesco Pesello il padre, mentre tal nome ebbe il figlio: e il padre si chiamò Giuliano, e fu degli Arrigi, detto Pesello per soprannome (16): il figlio si chiamò Francesco, e dal soprannome del padre fu detto Pesellino.

III

Ciò posto, un altro errore gravissimo è da correggersi nel Vasari, là dove dice, che « Pesello imitò la maniera « d'Andrea del Castagno » ; e questo può ammettersi per le ultime sue opere; ma, siccome prosegue più sotto: « Stette « sino all'età di trent'anni sotto la disciplina d'Andrea »: ciò non è da passarsi in verun conto, perchè nato l'Arrigi nel 1380, e il Castagno nel 1403; quando il primo aveva trent'anni, il secondo ne aveva sette. Nè può supporsi che abbia il Biografo equivocato dal padre al figlio, perchè prosegue a dire, che « gli fu dalla Signoria di Firenze fat- « to dipingere una tavola a tempera quando i Magi offerisco- « no a Cristo.... per la quale Pesello acquistò fama ec. ».

Or questa Tavola, che per la maniera, non meno che per l'inferiorità, non può confondersi colle opere del figlio, dal Lanzi supposta nella R. Galleria di Firenze, fu da me trovata a Bologna (17); e ne diedi nella prima edizione il gruppo principale.

In quanto al figlio Francesco (dal quale il Vasari comincia la narrazione della vita d'ambedue) scrive, « che « imitò talmente la maniera di Fra Filippo, che se la mor- « te non ce lo rapiva così acerbo di gran lunga lo supe- « rava ». E questo elogio forse non fu esagerato; tanto buon garbo, e naturalezza, e felice disposizione appariscono nelle sue storie: fra le quali, principalmente lodando il Vasari la Predella del Noviziato di S. Croce, che giunge a chiamare maravigliosissima, ho da essa (18) fatta intagliar la parte, che a me parve la migliore, la quale può vedersi di contro.

Questi sono gli artefici, che fecero progredir l'arte in quel tempo sull'Arno, allo splendore degli ultimi raggi di luce, che sparse l'immortale Angelico nell'alto della gran Cappella della Vergine in Orvieto (19); monumento mirabile di quanto potè la Scuola Fiorentina, prima dell'apparire del Sanzio (20).

Or, venendo alla Scuola Senese, può ripetersi de'suoi pittori quello che dissi de'Giotteschi, essere pressochè im-

possibile far l'enumerazione di tutti. Ad ogni ricerca un po' minuta che si faccia, ad ogni passo che si mova, se ne incontra qualcuno: e non fu senza maraviglia, che ultimamente nella Galleria del Principe Medici d'Ottaiano di Napoli ebbi agio di considerare un Trittico ottimamente conservato, ed egregiamente colorito, lumeggiato ad oro e con gran profusione d'oltremare, che attribuito veniva comunemente a Giotto, e che forse n'era degno. Ma esaminata da presso una piccola Iscrizione sottopostavi, lessi: ANDREAS IOANNIS DE SENIS ME PINXIT; per cui dovetti fare le considerazioni seguenti.

È questi l'Andrea di Vanni (accorciato da Giovanni) l'amico di S. Caterina da Siena, di cui si è parlato al Cap. IV dell'EPOCA PRIMA? ma la maniera è diversa, ugualmente che il colorito.

È l'Andrea di Giovanni, citato dal Romagnoli all'anno 1325, designandolo come pittore in vetro? ma in tal caso, come non si hanno altre opere in patria di lui? e come è stato relegato finora nella turba degli artefici di poco conto?

È in fine un Artefice nuovo, che nessuno ha conosciuto fin qui? e questa è l'opinione, che parmi la più probabile; e questa adotto (21). Ma vengasi a pittori più certi.

Dopo la morte di Taddeo Bartoli, e i primi saggi del nipote, ne sorsero in Siena molti, alcuni de' quali non furono considerati dal Lanzi. Primo tra questi per età fu Gregorio, o Goro di Francesco detto da Siena, la cui Vergine, data nella prima edizione, se mostra ch'era secco nel disegno e crudo nel colorito, fa però fede che componeva con molta grazia (22).

Egli cominciò a dipingere i Libri di Biccherna, come la più parte de' suoi confratelli, e fu discepolo di Taddeo Bartoli, che l'amò teneramente, sì che nel suo testamento lo dichiara figlio adottivo (23).

Condiscepolo di Goro alla Scuola del zio fu Domenico Bartoli, che conobbe per tempo come il tingere del maestro appariva troppo acceso, e si rivolse a dare al colorito

più quiete, come dolcezza maggiore alle sue figure. Egli dipinse, nel Pellegrinajo di Siena, varie storie, nelle quali fu ajutato da non pochi, come apparisce da documenti certi (24). Ma l'opera sua più gentile parmi un Trittico, nella Galleria dell'Accademia di Siena, che nella prima edizione diedi intagliato alla Tavola XLI.

Il terzo, taciuto dal Lanzi come Goro, è il Sassetti, che operava nel 1444, e di cui riportai nella prima edizione il San Francesco alla Tavola L, dove i lettori vedranno nelle figure emblematiche in basso, che anche in quella Scuola non mancavano le invenzioni fantastiche; come riconosceranno di nuovo nelle tre belle figurine in alto, i principj di quelle mosse, piene di grazia, che si ammireranno tra poco nella Scuola Perugina.

Ma l'autore, che visibilmente poi diede in qualche maniera il modello dei gentili angioletti, che accompagnano la più parte delle Vergini, che precedettero quelle del Vannucci, è Ansano di Pietro. Ne facciano prova quelli del quadretto, che riporto di contro, che si vedranno imitati da Matteo di Gualdo. Di lui parla molto a lungo il Padre della Valle, notando specialmente la Coronazione della Vergine, dipinta nell'alto della Porta Romana di Siena, rovinata adesso in parte; come perita dal ghiaccio e dai venti è la testa della Santa Cecilia da esso tanto lodata. E molto merito ha pure lo stesso soggetto da Ansano dipinto nella seconda stanza dell' Ufizio di Biccherna, sopra un' altra di Lippo Vanni, eseguita già nel 1352; come portano le memorie.

Fu Ansano anche miniatore: sicchè pel suo merito, e per l'esempio dato ai pittori Perugini credei nella prima edizione di riportare un suo bel lavoro di minio, estratto da uno dei Libri Corali di Siena, rappresentante la distribuzione delle Candele nella solennità del 2 di Febbrajo, e calcato sull' originale.

Si è scritto che il soggiorno di Gentile da Fabriano in Siena e la Vergine che vi dipinse, avea ispirato la grazia

ne' suoi pittori; ma, se vogliamo esser giusti, dopo le opere dei Lorenzetti; aveva essa bisogno che Artefici stranieri venissero ad insegnarle la grazia? Gli Angeli di Ansano possono esser più graziosi? e qual è l'intelligente di Belle Arti, che conducendosi in Siena, non si arresti nella Galleria dell'Accademia davanti alla Vergine del minore dei Bartoli?

Non sono essi è vero, per l'ingegno e per l'immaginazione, da porsi a confronto coi lumi principali della Scuola Senese; ma non si può senza ingiustizia sostenere, che Gentile a veruno di loro abbia insegnato la grazia.

Chiuderò questo Periodo di sì bella Scuola con un Artefice, che secondo l'antica espressione assai ben meritò della patria, e dell'arte; Giovanni di Paolo, padre del più famoso Matteo. Egli è lodato dal Lanzi per una sufficiente intelligenza del nudo: e, per felicità e fecondità d'invenzione, merita d'esser celebrato, se (come pare) a lui si debbe il Giudizio finale dell'Accademia, che appartenne al Ciaccheri, e che il Lanzi (25) credè di Ambrogio Lorenzetti; sì che molto m'è doluto, che i limiti di quest'Opera non mi abbiano permesso di riportare quella gran composizione, dove sono e gruppi, e moti, e affetti bellissimi. Era Giovanni diligentissimo; però le sue piccole figure sono valutate più delle grandi. E siccome lavorò anco di minio, ho creduto conveniente per dare un saggio de' suoi meriti di riportare, calcata sull'originale, una sua storietta, tratta da un Libro Corale, or nella Biblioteca pubblica, dove rappresentasi G. Cristo, che asciuga le lagrime dei giusti (26).

E questi suoi meriti, rispetto all'arte, furono uguagliati da quelli ch'ebbe verso la patria, poichè gli fu dato di educare alla pittura tre figli, uno de' quali l'imitò: gli altri è fama che lo superassero.

NOTE

(1) Pare che Niccolò V lo chiamasse appena assunto al Pontificato. Vedi Della Valle, Storia del Duomo d'Orvieto, pag. 306, nota (c).

(2) E forse anche dopo. Grande oscurità è nella cronologia di questo pittore, se n'eccettuiamo la morte.

(3) In tanto numero di pittori fiorentini verso il 1420, se Fra Filippo fosse stato ammaestrato da qualcuno di essi, il Vasari non l'avrebbe taciuto.

(4) Il Vasari dice che lavorò prima per le Monache, indi nella Cattedrale; ma non par verisimile che continuasse ad abitare in Prato tranquillamente dopo il ratto della fanciulla.

(5) La prova che non fu secolarizzato, si ha nel Necrologio dei Carmelitani, riportato dal Baldinucci, dove è nominato *Frater Philippus*.

(6) Non così il Conte di Montalembert, che pone quest'opera fra le sue più belle, pag. 142. E qui per la gran fama del Rhumor citerò il Chiellini, pittore da esso lodato, benchè più che mediocre.

(7) Vasari, nella Vita.

(8) Ho esaminate con molta attenzione le pitture di S. Giminiano. Esse sono più conservate, sicchè la vivacità dei colori può illudere a prima vista; ma non credo che possano mettersi a confronto con quelle di Pisa.

(9) Debbesi al Prof. Ciampi la notizia dell'anno della sua venuta in Pisa; quello, in cui dipingeva a Montefalco è segnato da lui stesso nel Coro. Ivi dipinse anco un altare, dove alcune storiette a fresco nel gradino sembrano lavoro di minio. Esse sono nella chiesa di S. Francesco.

(10) Come apparisce dall'Iscrizione appostavi.

(11) Si può veder nell'intaglio delle Pitture del Campo Santo.

(12) Giuseppe Rossi, che io stesso condussi da Venezia fanciullo, e che feci educare all'Arte dal fu Carlo Lasinio. Morì immaturamente negli 8 di Settembre del 1840. Di lui restarono per pubblicarsi, come avvenne, nella prima edizione, un disegno della Nascita di Minerva di Taddeo Zuccheri; e l'intaglio del famoso quadro da altare di Carlo Dolci, che appartenne già alla famiglia del Nobolo, riguardato come il più grandioso nella maniera di quell'Artefice.

(13) « Nel Duomo dietro alla sedia dell'Arcivescovo in una tavoletta a « tempera dipinse un S. Tommaso d'Aquino con infinito numero di dottori, « che disputano sull'opere sue; e fra gli altri v'è ritratto Papa Sisto IV con

« un numero di Cardinali, e molti Capi e Generali diversi Ordini: e questa è
« la più finita e meglio opera, che facesse mai Benozzo ». *Vasari,* nella Vita.
Di questa bell'opera feci quindi far un disegno a Parigi, e lo pubblicai nel Supplemento della prima Edizione, alla Tavola CCV.

(14) Sotto le Storie di Giuseppe Ebreo, nel Campo Santo.

(15) *Sul fiorire,* scrive il Vasari nella Vita del Camicia.

(16) V. Vasari del Passigli, Fir. pag. 335, nota (5).

(17) Presso il Sig. Parassisi, che mi permise gentilmente di farlo disegnare.

(18) Trovasi ora nella Galleria dell'Accademia.

(19) Vi dipinse mirabilmente i Profeti; che furono dati da me incisi nel Supplemento, Tavola CCIII.

(20) A questo periodo della Scuola Fiorentina appartengono un Marco da Montepulciano, discepolo di Parri Spinelli, nominato dal Vasari in fine della vita di lui; un fra Bernardo miniatore, nominato esso pure nella Vita di Donatello; un Lazzaro Vasari, imitatore e ajuto di Pier della Francesca; e un Lorenzo di Niccolò da Firenze, di cui scoperse il Sig. Carlo Pini di Siena, un S. Bartolommeo con storiette della vita del Santo, nella Collegiata di S. Gimignano. Ha il nome del pittore, ed è dipinto sul fondo d'oro. Si aggiungano Jacopo del Sellajo, che fu discepolo di Fra Filippo Lippi, e quel Francesco da Firenze, discepolo di Lorenzo Monaco, lasciato dal Lanzi, che dipinse il tabernacolo posto sul canto, che dalla Piazza di S. Maria Novella porta in via della Scala, assai ben conservato ai tempi del Baldinucci, e che molto è deperito al presente: indi Neri di Bicci, e suo figlio Lorenzo, che morì nel 1452. Di Neri è da dirsi come egli dipinse lo stipo, dove furono riposte con grandissimo onore e quindi conservate le Pandette. Anzi, siccome curioso n'è il documento, e ci pone al fatto di come n'usavano gli Artefici di quei tempi, non sarà discaro, che lo riporti: « Ricordo, come
« questo dì 15 agosto, Io Neri di Bicci dipintore, tolsi a metter d'oro, e di-
« pingere un tabernacolo di legname fatto all'antica, colonne da lato, di
« sopra architrave, fregio, cornicione, e frontone; sotto uno imbasamento
« messo tutto d'oro fine; e nel quadro di detto tabernacolo feci un Muisè,
« e'quattro animali de' Vangelisti; e nel frontone Santo Giovanni Batista;
« e intorno al detto Muisè e animali, feci gigli d'oro; e drento il quadro
« dipinto; il quale ha stare d'attorno a uno arnese, dove stanno le Pandet-
« te, e un altro Libro, il quale venne di Costantinopoli, e certe altre so-
« lennissime cose di Firenze. ec. » È del 1454 il Ricordo, e vien riportato dal Baldinucci.

(21) E si aggiunge a confermare questa opinione, che le lettere dell'Iscrizione sono perfettamente simili a quelle, che trovansi a basso della Visitazione della Cattedrale di Velletri, del 1435, riportata dal Padre della Valle, T. III, pag. 46 delle Lettere Senesi. Di più, l'Andrea pittore, amico di S. Caterina, quando comparisce notato in latino si vede scritto Andreas Vannis. V. Della Valle, T. II, pag. 141.

(22) Si conserva nella Sagrestia del Duomo di Siena.

(23) Romagnoli, T. IV, pag. 265 MS. nella Bibl. di Siena.

(24) V. della Valle, T. II, pag. 298.

(25) Lanzi, T. I, pag. 383.

(26) A questo tempo della Scuola Senese appartiene un Pietro di Domenico da Montepulciano, di cui vedesi ancora un quadretto col nome e l'anno MCCCCXX, nel Coro dei Camaldolensi di Napoli. Ha la maniera di Simone Memmi, e rappresenta la Vergine col bambino e quattro Angeli.

Andrea Russo dip. *Armanino inc.*

CAPITOLO SECONDO

SCUOLA NAPOLETANA, E ROMANA

MCDXX. A MCDLX.

Abbiamo veduto qual era la Scuola Napoletana sul finir del Secolo scorso, e sul cominciar del presente: veduto abbiamo che il quadro famoso del San Girolamo, attribuito a Colantonio del Fiore, per lo meno è incerto: e che il Sant'Antonio, che a lui senza dubbio appartiene, mostra un incaminamento alla verità, senz'uscire dalle orme segnate da Giotto nei mirabili dipinti dell'Incoronata (1).

Dopo Colantonio, il nome che più risplende in Napoli è certamente Antonio da Solario detto il Zingaro: ma prima che di lui, convien toccare d'un Incognito, che non deriva da Giotto, e di cui si è nello scorso anno restaurata e posta in luce una pittura, che alcuni credettero appartenere a Filippo Tesauro.

Rappresenta una Vergine d'assai brutte forme, col bambino in collo non ben disegnato, e con tre Santi in basso. La rozzezza della parte inferiore farebbe credere che il quadro dovesse appartenere a più antico tempo; e non degno però di considerazione; se non che una correzione maggiore, e una ben ordinata composizione, in alto, dove rappresentasi la morte del B. Niccola Eremita, mi fè risolvere a darne l'intaglio. Esso mostrerà, quanto si può col bulino, il merito di questo Incognito, che non mancava d'una certa disposizione a far meglio; e che forse immaturamente morì; non avendo incontrato in Napoli altri dipinti, che si rassomigliassero a questo (2).

Or venendo a parlare di Antonio de Solario, fu in vero pittore assai valente; come (anche senza i bei lavori del chiostro di San Severino in Napoli) da se sola il dimostrerebbe la Vergine intagliata sotto il gruppo del Lippi, (V. sopra pag. 9). Essa porta l'Iscrizione: Antonius da Solario Venetus.

Se dovesse credersi a quella, non sarebbe da dubitarsi sulla patria di quest'uomo singolare: ma le si dovrà prestar ciecamente fede, allorchè si sappia la storia di quel quadro, e come passò per le mani di restauratori e negozianti, prima d'esser venduto alla Galleria ch'or lo possede? Secondo quello, che tante volte mi è avvenuto di vedere, mi sia permesso di dubitarne.

Ma, o che Antonio sia Veneto di patria, o che nascesse, secondo che dicono gli Scrittori napoletani, in Civita terra degli Abruzzi, è certo che egli appartiene alla Scuola Napoletana, poichè i casi e l'amore lo fecero continuare nel magistero di quella, dopo la morte di Colantonio del Fiore.

Egli era in giovine età quando in Napoli esercitava l'arte del fabbro; e questo fatto è una gran presunzione per crederlo nativo del paese; non essendo l'arte fabrile una di quelle, che comunemente si eserciti vagando. Così lo crede il Lanzi (3); che impiega, parlando di lui, più parole che non è solito. E n'era degno, se non altro, per l'avventurosa sua vita.

In fatti, egli precedè Quintino Messis d'Anversa nella metamorfosi da fabbro in pittore; poichè, veduta per caso la figlia di Colantonio del Fiore, invaghitosi di quella, e trovata corrispondenza, osò di chiederla al padre; il quale acconsentì tostamente alla dimanda, con la condizione però che si farebbero le nozze allor quando egli fosse divenuto pittore, per lo meno uguale a lui.

Non farà maraviglia tal risposta, data per confonder l'orgoglio d'un giovine magnano, che non misurava la distanza dei gradi sociali: ma ben farà stupore la replica

Fer. Lasinio inc.

del Solario: la qual fu, che qualora la fanciulla volesse acconsentire ad aspettar dieci anni, ei l'accettava (4).

E come il valente giovine si riprometteva, un anno prima del prescritto termine, gli avvenne. Perchè, acconsentito avendo la figlia di Colantonio di aspettare sino a quel tempo, ed egli preso congedo dal futuro suocero e dalla sposa, conducevasi a Bologna; dove si pose sotto la disciplina di Lippo Dalmasio, dal quale cominciò ad apprendere i primi rudimenti dell'arte. E da esso primamente trasse l'ispirazione per formare quelle soavi e care sembianze delle Vergini, per cui famoso andò Lippo Dalmasio; e per cui (terminati sette anni di tirocinio), dopo aver vagato per varie parti d'Italia, e considerate le opere dei migliori Artefici (5), tornando in Napoli, non fu Antonio da veruno nè superato, nè uguagliato in tal pregio.

Recati seco, com'è da credersi, i saggi della sua perizia, fu da Colantonio abbracciato come suo successore, quindi celebrate le nozze; sì che per ogni parte spargendosi la fama del suo merito, gli furono allogate molte opere, dalle quali ritrasse gloria e profitto (6); per lo che fu dai Monaci di San Severino chiamato ad ornare il loro chiostro coi fatti della Vita di San Benedetto, dove si comportò da valentissimo uomo. Il picciol gruppo, che pongo intagliato di contro, dov'è rappresentato il Santo giovinetto quando col padre si conduce da Norcia in Roma, basti a farne fede. Uscirei dai confini prescrittimi, se più lungamente parlassi di lui; giovandomi solo concludere doversi riguardare lo Zingaro come il più gran lume della Scuola Napoletana nel Secolo XV. (7).

Ma se fortunatissimo fu il Solario nell'apprendere, pare che altrettanto infelice fosse nell'insegnare. Niccola di Vito riuscì pittor dozzinale: Simone di Papa è diligente, ma nulla più: diligentisslmo imitator del Solario è Angiolillo Roccadirame; ma non credo col Lanzi che i suoi lavori possano scambiarsi con quelli del maestro. Dei Donzelli e di qualche altro, sarà da dirsi nel Periodo seguente.

A questo tempo può supporsi essere stata eseguita la pittura non Giottesca, che trovasi sopra la porta grande di Sant'Angelo a Nilo, se pur non è di più vecchio artefice: ma nel picciol numero di monumenti, e nella total mancanza di antiche memorie, l'ufizio dello Storico non è solo difficile, ma ben anche spiacente.

In fine, parmi che a questo luogo e a questa Scuola appartener debba un Raimondo pittore Napoletano, « che « lasciò il suo nome in una tavola a varj spartimenti in S. « Francesco di Chieri » in Piemonte, carica d'oro negli abiti, ma vivace ne' volti e nel colore.

Queste sono le notizie, che si hanno fino al 1460 dei pittori Napoletani, propriamente detti; ai quali può aggiungersi Iacopello di Antonio da Messina, che operava verso il 1430 (8), e di cui si cita un quadro di San Tommaso « che disputa fra i dottori dentro un tempio decorato « di magnifica architettura »; e Salvadore di Antonio, autore d'un S. Francesco, che sta in atto di ricever le stimate, nella chiesa di questo Santo. Esso fu il padre del celebre Antonello, di cui si farà parola nel Periodo seguente.

Ma non terminerò per altro, senza parlare d'un Autore, su cui varie sono le opinioni; e per le quali appunto non si può passare sotto silenzio. È questi Antonio Crescenzio Palermitano, che viene tenuto da alcuni per autore del Trionfo della Morte, quadro di 30 e più figure, dipinto nel Cortile del grande Spedale della sua patria.

Viene la Morte rappresentata sopra un magro ma grandissimo cavallo, che passa, abbatte e calpesta Re, Papi, Cardinali, Vescovi, ed altri grandi della terra; fra i quali è principalmente da notarsi un Imperatore Maomettano, col turbante coronato in testa.

Secondo il concetto stesso dell'Orgagna, sono dietro alla Morte, scampati da lei, vecchi e miseri; mentr'essa va furiosamente ad investire coloro, che si danno bel tempo, stando in cacce, in suoni ed in feste; come appare dal fal-

cone, e da diversi strumenti musicali posti in mano a varj di quei personaggi.

È opinione d'un dotto uomo, da me altre volte citato, che questo quadro sia di Scuola Fiamminga; e lo deduce dalla tradizione popolare, che un Fiammingo, ammalatosi in Palermo, curato in quello Spedale, indi risanato, per gratitudine volesse lasciarvi questo monumento; e più ancora (9) glie lo dimostrano tale gli abiti, le forme dei volti, e le acconciature delle teste.

Un Siciliano (10) però, studiosissimo di sì fatti particolari ne accerta, che quelle acconciature non che quelle fisonomie sono indigene: e chiama in ajuto della sua asserzione il Mongitore, e il Padre Cascini. Aggiunge poi d'aver egli medesimo veduto, prima del restauro, fatto ultimamente di quella vasta pittura, nella manica d'un uomo, fra quelli scampati dalla Morte (che tiene nella sinistra mano la canna, e il pennello nella destra, il che indica esser desso il ritratto del pittore) scritto il principio del suo nome, colle parole Cresc.... Il rimanente non si leggeva, cancellato dall'incuria e dal tempo.

Pare, e così viene asserito, che della stessa maniera, ed allo stesso Autore appartenesse un Giudizio Finale nel medesimo cortile, che aveva l'anno MCCCCXL, e che fu distrutto nel 1723.

Nè altro sappiamo di lui, fuori che fu maestro di Tommaso Vigilia; il cui ritratto il dipinse presso del suo, nel quadro sopra citato, collo scodellino dei colori in mano (11).

Tutte queste minute notizie ho voluto riportare, trattandosi di Artefici sì poco noti sul continente.

Or venendo a quelli, che cominciarono a sparger luce negli Stati di Roma, nel tempo che l'amore facea valente in pittura il fabbro Abruzzese, (come nel bel racconto del Boccaccio (12) avea fatto gentile Cimone); mentre, dietro l'esempio di Masaccio, si sforzavano i pittori Fiorentini a tener viva la face accesa nella lor patria da Giotto, sorgevano quasi allevati in segreto al di là degli Appennini

due di quegli Artefici privilegiati, che senza dar segni (per così dire) di vita ne' loro principj, giungono a far maravigliare il mondo nei loro progressi. Furono essi Piero, detto della Francesca, e Gentile da Fabriano: nato il primo nel Borgo S. Sepolcro, ch'era in quel tempo governato dalla Chiesa, e nato il secondo nella terra, da cui prese il nome. Di essi dirò separatamente, dopo aver parlato dei minori.

E notabile fra essi, benchè poco o nulla si sappia di lui, fu quel Bartolommeo di Tommaso Fulignate, della Compagnia della Croce, ignorato dal Lanzi; e di cui si conserva in patria nella Chiesa del Salvatore una tavola preziosissima, di cui feci eseguire l'intaglio, che riporto. La tradizione ci ha conservato la notizia, che fu maestro di Niccolò Alunno; artefice molto più valente di quel che dai volgari si creda. Egli operava circa il 1420 (13).

Una certa grazia ebbe Luciano di maestro Giovanni da Velletri, che ajutò Domenico Bartoli (14); ed al quale il Della Valle attribuisce la pittura della Visitazione nella Cappella Borgia nella Cattedrale della sua patria.

Per onore del gran tempio, citerò quelli, che in questo torno con lode operavano in Orvieto, che furono un Andrea di Giovanni e un Bartolommeo di Pietro Orvietani, un Mariotto da Viterbo, un Don Francesco Monaco da Perugia, e un Fra Francesco da Montefiascone, dell'Ordine de' Minori, ambedue pittori di vetri.

Tra quelli di Perugia, non può indicarsi per anco Benedetto Bonfigli, perchè le opere sue principali furono eseguite nel Periodo seguente, come vedremo: e inutile mi sembra di riferire molti nomi di altri fioriti in questo tempo, di cui parla il Mariotti nella Lettera Terza, ma dei quali mancano affatto le opere certe.

Nominerò quindi un Giovanni Boccati di Camerino, il cui quadro, che si conserva in Perugia, vaghissimo di colore, parvemi per quei tempi degno d'essere inciso, e riportato, come fu nella prima edizione alla Tavola XLV.

Ranconi inc.

Rimetterò i lettori al Lanzi per altri nomi, da esso stesso dichiarati degni d'oblìo (15); di cui non degno è quell'Ottaviano di Martis che dipinse a fresco in Gubbio, in S. Maria Nuova, una Vergine in mezzo ad una gloria di Angeli; che avanti a Gentile ed a Piero difficilmente si cercherà la più vaga, come anche apparirà dall'intaglio.

Ultimo fra i minori Artefici, (poichè dopo il 1469 non abbiamo più notizie di lui) porrò Lorenzo da Viterbo, uomo di vaglia, e che debbe esser morto immaturamente, e debbe aver trascurato di porre il suo nome nelle pitture da cavalletto: le quali si trovano forse nelle Gallerie sotto nome più altisonante. Di lui si ebbe la prima notizia dal D'Agincourt, che riporta una sua popolatissima composizione, ma in misura sì piccola, che a gran distanza può riconoscersi il suo merito (16). Io la diedi poi nel Supplemento alla Tavola CCXI.

Egli è noto per una sola cappella, ma interamente da lui dipinta in patria, nell'antica chiesa detta *della Verità:* e dalla tradizione si crede che v'impiegasse venticinque anni. Di sopra all'altare si veggono due cori d'Angioletti in due fila, che non mancano di affetto e di grazia. Nella parete a destra son varj fatti della Vergine, quasi perduti dall'umidità: ma lo Sposalizio a sinistra è una composizione, che se può tacciarsi di troppo simmetrica ed uniforme, ha però delle figure e delle teste non indegne di Masaccio. Vi è grandezza, vi è naturalezza, con decoro e varietà. La cappella fu cominciata a dipingersi nel 1444, e terminata venticinque anni dopo.

Una cosa singolarissima ho per altro osservato in una figura a destra di S. Giuseppe, chè ha lo stesso atto, le stesse proporzioni e quasi direi la stessa fisonomìa dello Squarcione, rappresentato dal Mantegna nella famosa cappella degli Eremitani di Padova. Ho voluto notarlo (17), perchè ciò potrebbe far credere che Lorenzo fosse suo discepolo, e che avesse voluto qui effigiare per gratitudine l'imagine del maestro. Quello, ch'è certo, egli non appar-

tiene nè alla scuola di Gentile, nè di Pier della Francesca, nè di altri dello Stato. La fabbrichetta in alto è molto bene architettata; e indica una certa intelligenza nella prospettiva. In somma questo Lorenzo di Giacomo da Viterbo, benchè non resti che una sola opera di lui, merita un nome onorato nella Storia dell' arte. Ne offro il gruppo principale nell' intaglio di contro.

Passando a Piero del Borgo S. Sepolcro, com'ei si sottoscrive, ma detto della Francesca dal nome di sua madre che l' allevò con gran sollecitudine, ignorasi l' anno della sua nascita; ignorasi chi fosse il suo maestro; e ciò dovè ignorare anco il Vasari, che pur seppe al di sopra degli altri dell' esser suo (18). Intendiamo da esso, che fu rivolto a 15 anni al disegno; e che facendo nelle matematiche « e nella pittura mirabil frutto, fu adoprato da Guid'An-
« tonio (19) Feltrio, Duca vecchio d'Urbino, al quale fe-
« ce molti quadri di figure piccole bellissimi, che sono
« andati in gran parte male in più volte che quello stato
« fu travagliato dalle guerre ».

Al suo consorzio colla corte d' Urbino si debbono probabilmente i due bei Ritratti in profilo di Federigo di Montefeltro e di Batista Sforza sua moglie, che pervennero alla Galleria Fiorentina dall' eredità della casa della Rovere. Le figurine diligentissime, che sono dipinte dietro ad essi, mi farebber credere, ch' egli fosse allievo dei Miniatori di Perugia e di Gubbio; e non si anderebbe molto errati sospettando che veduto avesse le opere di Matteo di Cambio, artefice, che non mancava certamente di merito, come si è veduto a pag. 149 del Tomo II.

E viene a coadiuvare questa opinione mia l'artifizio con cui solea riuscire maggiormente nelle piccole, che nelle grandi figure. Se si osserva la Vergine detta della Misericordia, rimasta in patria, si scorgerà che non poca è la grazia mista con dolcezza e maestà nel volto della madre divina; ugualmente che bene accomodate sono le figure dei devoti, che pregano a' suoi piedi: ma ben altro è il magi-

III

stero con cui fu da lui composta la Deposizione di Croce, che riporto di contro; e che per l'esecuzione è la più fina ed accurata delle cinque storiette del gradino sottoposto al quadro. Esse meritarono l'attenzione del Vasari, tanta è la finitezza e la diligenza con cui sono eseguite.

Pare, che i suoi primi lavori, avendolo fatto conoscere per quel valent'uomo ch'egli era, gli procurassero l'invito degli Estensi, che a Ferrara gli diedero a dipingere molte camere nel loro palazzo.

E in S. Agostino pur dipinse una cappella, posteriormente perita; come perito è quanto egli dipinse in Vaticano, nella stanza medesima, dove Raffaello un secolo dopo effigiò la Prigione di S. Pietro e il miracolo di Bolsena.

Gli affreschi di Arezzo sono in pessimo stato; e « molte « figure sembrano poco più che ombre ». Un quadretto, che vedesi nella Sagrestia della Cattedrale di S. Sepolcro « ha molto sofferto per l'imperizia, o la negligenza di chi « lo ripulì (20) ».

La tavola citata dal Vasari in Sant'Agostino, adesso S. Chiara, parve a molti, come a me, della Scuola di Pietro Perugino. La tavoletta d'Urbino, nella sagrestia della Cattedrale dov'è apposto il suo nome, sembra delle prime sue cose.

Il quadro nella galleria dell'Accademia di Perugia non mi parve potersi d'assai paragonare alla Vergine della Misericordia; benchè l'Annunziazione, dipinta nel gradino, abbia grazia, e una colonnata vi sia posta in buona prospettiva.

L'affresco, che vedesi in una cappella del Duomo di Rimini, non mi sarebbe sembrato suo, se non portasse l'anno e il nome (21): e la Resurrezione di G. Cristo, in patria, benchè citata dal Vasari, è tanto diversa dalla sua maniera, quanto prossima è a quella di Luca Signorelli (22).

Sicchè, per portar giudizio del suo valore, che pur fu grandissimo, non resta che la citata Vergine della Misericordia, e i quadretti che la circondano.

Ma quanta soavità, quanto decoro non risplende nel vol-

to di lei! quanta naturalezza e varietà nelle sembianze dei devoti, che stanno inginocchiati a'suoi piedi!

Per dare una giusta misura di quanto ei valea, conveniva riportare tutto il quadro, ma essendo stato forza di limitarsi alla Deposizione, penso che il modo semplice, con cui son disposte le sette figure intorno al corpo di Cristo, basti a darne almeno un'idea.

Le altre opere, che gli si attribuiscono, parmi che sieno lontane dalla grazia, e soprattutto da quella cara semplicità, che traspira dai volti d'ogni figura di quelle rare storiette.

Dei lavori fatti a Ferrara nulla può dirsi, perchè nulla ne rimane; se pure a lui non appartengono, almeno in parte, le pitture ultimamente scoperte nella sala dell'antico palagio di Schifanoja (23), delle quali parlerassi sotto al Capo IV.

Per altre notizie conviene starsene a quanto ne lasciò scritto il Vasari, che indica molte opere da lui eseguite: parla della sua perizia « nell'aritmetica e geometria; del « suo raro merito nella difficoltà de' corpi regolari: » concludendo che « sopraggiunto nella vecchiezza dalla cecità « corporale, ... non potè mandare in luce le virtuose « fatiche sue . . . . . » sicchè fra Luca (Pacioli) cercò di « annullare il nome di Piero suo precettore . . . . pubbli- « cando sotto suo nome proprio tutte le fatiche di quel « buon vecchio ». La quale accusa del Vasari ho qui voluto riportare, non già perchè io mi creda sufficiente a darne sentenza; ma perchè, dandola coloro che dar la possono, intatti restino i dritti alla Storia di distribuire a chi li merita, il biasimo, e la lode. Solo dirò, che le ragioni portate a favor di Fra Luca non mi parvero concludenti.

Del resto, sembra che a lui debba attribuirsi dopo Paolo Uccello il merito « della prospettiva, nella quale assai si « esercitò »: come forse a lui primo si debba l'uso « di « far modelli di terra, ed a quelli metter sopra panni mol- « li, con infinità di pieghe per ritrarli e servirsene (24) ».

Visse Piero fino ad ottantasei anni, dopo averne passati molti nella cecità. Fra i suoi discepoli, oltre Lazzaro Vasari, già nominato, e un Lorentino d'Angelo, nativo d'Arezzo, la cui vita non manca di qualche particolarità (25); si nominano due de' grandi lumi del Periodo seguente Luca Signorelli, e Piero da Città della Pieve, cognominato poi con più famoso nome Perugino. Ma quest' ultimo esser nol potè che delle opere; come si vedrà nella Vita. E basti di Piero Borghese.

Di Gentile da Fabriano dissi che il primo maestro in patria fu Allegretto Nuzi, o figlio di Nuzio, di cui si cominciò a parlare nell'antecedente Volume. Nessuno pone in dubbio, che Allegretto si conducesse a Firenze, dove studiò sulle opere della Scuola Giottesca; e più considerando quanto è Giottesca la maniera del quadro suo riportato a pag. 150 del T. II, non parmi esservi possibilità d'impugnare, che la Scuola di Gentile non derivi dalla Fiorentina (26).

Era Nuzio nella Capitale della Toscana nel 1346, anno in cui fu aggregato alla Compagnia di S. Luca, come apparisce dal Ruolo dei pittori, che succede ai Capitoli originali di essa (27).

Il merito di lui, come già si è veduto, non eccede la mediocrità; ma essendo stato scelto maestro da Gentile (28), convien credere che avesse grandi fondamenti nell'arte; e che cogl' insegnamenti più ne potesse che cogli esempj; essendo immenso il salto, che si fece da esso al discepolo. Ma ritornasi sempre al principio che la feracità del terreno più sovente ne può del modo con cui vien coltivato. E questo appunto avvenne a Gentile.

L'anno della sua nascita ci è ignoto; e solo dicesi, che nel 1417 era (fra gli artefici, che operavano in Orvieto) il *Magister Magistrorum*. A questa denominazione si appoggia il Padre della Valle per credere che fosse già provetto; ma (quand'anco ciò fosse vero, come vedremo ch'è falso) è necessario di pensare al merito de' suoi sottoposti, e indi giudicare se anche un giovine poteva essere

il maestro di essi. E cercandone nel ruolo, non s'incontrano se non pittori di nome ignoto, o al di sotto della mediocrità.

Il Vasari lo fa discepolo del Beato Angelico, al che si oppone il Lanzi, scrivendo che per età nol poteva essere; nel che parmi che di gran lunga s'inganni; perchè, dopo avere appreso l'arte in patria, come poteva insegnargliela il Nuzi, potè venir Gentile a Firenze verso il 1412; ivi trovare l'Angelico, che contava già venticinque anni, e che avea composte le sue prime opere. Ciascun vede che dal 1412 al 1417 corre uno spazio sufficiente, perchè da chiunque, anche ignaro affatto, si possano apprendere i più rari segreti d'un'arte, molto più da uno, che già da qualche tempo la esercita.

Il fatto però sta che quel 1417 è un errore manifesto: e da quell'errore, che fu di stampa forse in principio, ma che venne poi ripetuto da tutti, derivò una confusione grandissima negli Scrittori della Vita di Gentile. A Orvieto egli non andò fino al 1423, come apparisce da un documento impugnabile (29): sicche dal 1412 sino al 1423 sono nove anni, nei primi de' quali potè perfezionarsi presso l'Angelico; farne sua la maniera; divenire, come divenne, gran maestro anch'esso; e quindi esercitar l'arte con grido, come tutto concorre a provarlo.

Potè nei primi tempi (coll'occasione di tornare in patria) fermarsi in Perugia, ed ivi dipingere la Tavola per S. Domenico, citata dal Vasari, che il Mariotti credè perduta (30); ma che mi parve riconoscere nell'Epifanìa, che vedesi alla cappella del Gonfalone, nella parte laterale, Tavola fin qui attribuita al Bonfigli; e che intagliata offersi, nella prima edizione, al N.° XXXIX.

Potè quindi verso il 1418 esser chiamato a Venezia, dal Senato, a dipingere, come scrive il Ridolfi, secondo le notizie del Facio (31) « nella Sala del maggior Consiglio il « conflitto navale tra il Doge Ziano, e Ottone figliuolo di « Federigo Imperatore »: dove lo Scrittore Italiano, che

poco forse sapea di Latino, converte in conflitto navale quel che il Facio avea chiamata battaglia terrestre. In quel tempo, fattosi ospite di Jacopo Bellini, potè addestrarlo all' arte, nella quale doveva essere naturalmente incamminato; e con lui rinnovare quel ch'era avvenuto a lui stesso, sotto il magistero, o in compagnia dell'Angelico.

E siccome accadde nel 1427 che nacque un figlio ad esso Bellini, nulla vi è di più probabile che essendo sempre Gentile a Venezia, lo levasse al Sacro Fonte: certo essendo, che Jacopo per venerazione dell'amico, e maestro, pose il nome di Gentile a questo suo figlio, come si ha dal Vasari.

Così, parmi, che cronologicamente si renda ragione di tutte le circostanze, che accompagnarono la vita di questo Artefice, le opere del quale prendendo in esame, non si potrà facilmente dissimulare la fonte, da cui derivano.

Nella Galleria dell'Accademia delle Belle Arti di Firenze sono due quadri, uno dell'Angelico, uno di Gentile, e non lontani l'uno dall'altro, che insieme ponendo a confronto, può facilmente giudicarsi, qual de' due sia il discepolo, e quale il maestro. In una Deposizione ha fatto il primo le figure più grandi del suo solito; e nella famosa Adorazione de' Magi le ha fatte il secondo più piccole; sicchè difficilmente si potrebbe cercare un parallello più conveniente, nè più atto a dettare un più giusto giudizio.

Fu eseguita quest'opera, come si è detto, nel 1423, qnando Gentile trovavasi nella maturità dell'ingegno; non ostante parmi che il discepolo non superasse il maestro.

D' assai più grandiosa maniera, quantunque inferiore d' assai per la composizione, è la tavola dipinta per la chiesa di S. Niccolò di Firenze, dove se moltissima lode si debbe al Parroco del Secolo XV, che persuase la famiglia Quaratesi a farla eseguire, non v' ha biasimo che non meriti quello del XIX, che tolse e trafugò la Vergine, la-

sciando i soli quattro Santi, che ho riportato alla Tav. XXXVIII, della prima edizione. In sua vece reco di contro la Presentazione al Tempio (32).

E alla sola Vergine almeno si fosse arrestato il furto! che ne furono rapiti anco i quadretti del gradino, dov'erano espressi fatti della Vita del Santo titolare della Chiesa; perdita grandissima, per l'eccellenza del lavoro, e per la rarità somma delle pitture di questo maestro (33). La Tavola, prima che fosse mutilata, portava l'Iscrizione col nome del Pittore, e l'anno 1425.

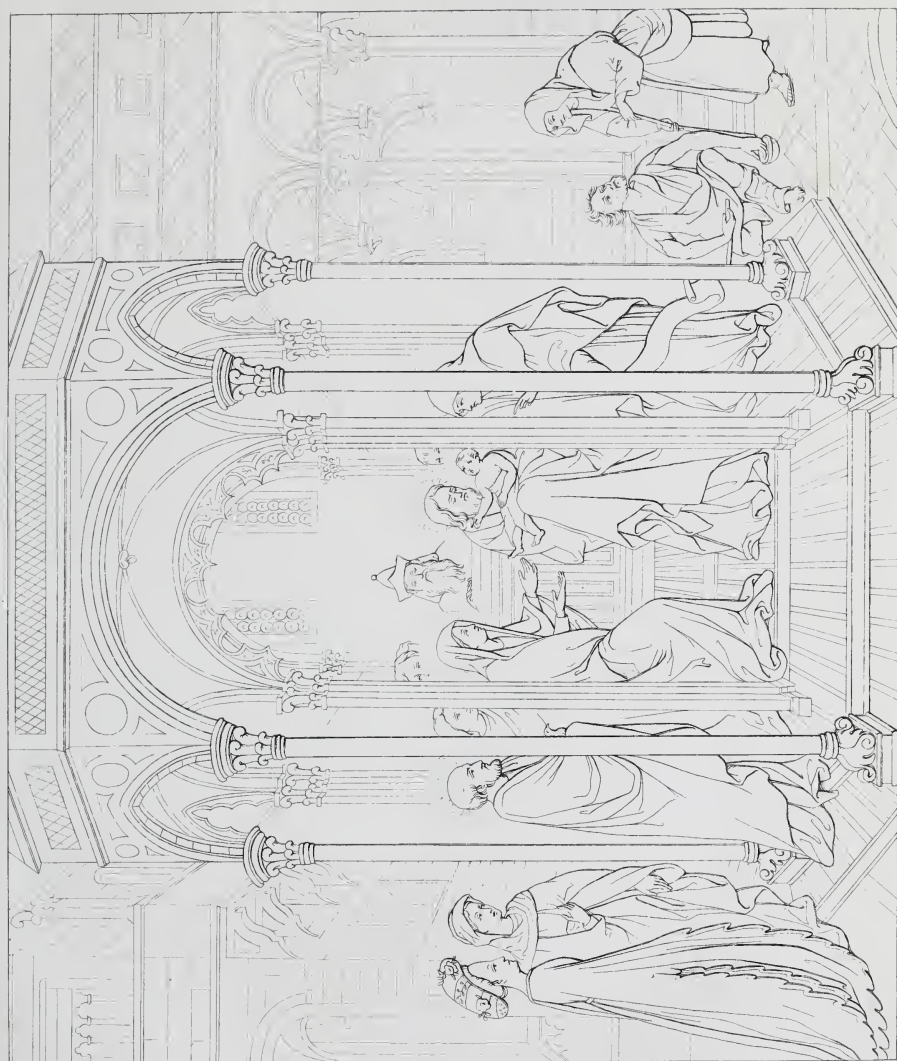
Stabilito così, come potè Gentile porsi sotto la disciplina dell'Angelico, e farsi grande avanti di condursi a Venezia; stabilito il suo viaggio colà prima dell'anno 1421, in cui nacque Gentile Bellini: stabilite le opere di Firenze e d'Orvieto dal 1423 sino al 1425; ne viene la conseguenza, che a Roma non potè andare prima del 1426, chiamatovi da Martino V, a dipingere in San Giovanni Laterano (34).

Il Vasari scrive che egli colà dipingesse a concorrenza di Vittore Pisanello; ma un Autore che viveva un secolo innanzi a lui, dice, al contrario, che Vittore terminò le storie, che Gentile aveva incominciate (35).

Furono le sue pitture cinque Profeti (alcuni dicono quattro) che essendo a chiaroscuro, non pareano dipinti, scrive il Facio, ma scolpiti di marmo; e sotto di essi le storie del Batista, nelle quali, come presago della vicina morte, avea superato se stesso (36).

Il Facio aggiunge, che vedendole un Pittor Francese, per nome Ruggiero, in occasione del Giubbileo, dicesse Gentile essere il primo pittore d'Italia.

Esse sono perite; ma dove anche non restassero le due di Firenze, il solo gran Quadro della Romita, che vedesi a Milano in Brera, basterebbe a mostrare che se non agguaglia, molto da vicino ei s'appressa all'Angelico: e che non mentiva Michelangelo allorchè « usava dire che « nel dipingere avea Gentile avuto la mano simile al

TER·LEI·HEMENTO·HEI

« nome ». Ne faccia fede anco la Vergine, che vedesi intagliata di contro.

Essa fa parte del Museo Cristiano, nella Vaticana; è senza ritocchi; ed ha una certa grazia ineffabile, ch'è difficilissimo rendere col bulino.

Colto Gentile in Roma dalla morte, v'ebbe onorato sepolcro (37).

Fu tra i suoi discepoli un Antonio di Agostino da Fabriano, di cui si conservano ancora pitture pregevoli, e che ricordano la maniera del maestro (38). Altre tavole d'autori ignoti ne dimostrano la Scuola.

Furono Piero e Gentile di meriti certo grandissimi pei loro tempi; e ambedue commendabili specialmente per la grazia, e per la verità: se non che la grazia mi sembra maggiore in Gentile, la verità in Piero: nè può farsi confronto sulla maniera di comporre tra essi, troppe essendo le opere che si sono perdute del primo, e molte non restando nè pure tra quelle del secondo. La sua composizione principale riguardasi la citata Tavola dei Magi, fatta per Santa Trinita, ora nell'Accademia, copiosissima è vero, ma per la quale confessar conviene che aveva già non pochi modelli.

Il Facio in brevi parole ci ha lasciato la descrizione d'un quadro da lui dipinto in Venezia, che doveva parer mirabile, poichè scrive, che metteva paura (39); e rappresentava un turbine, che svelleva gli alberi dalle radici, e tutto in passando rovesciava: ma sulle parole mal si può giudicare delle rappresetanze del pennello. Ci è di più: fosse stato quello anco bellissimo; era in fine un quadro solo.

Sicchè, per giudicare il suo merito nel comporre, non restano che i Magi sopra citati, e il quadro di Brera; dove grande è la soavità nel volto delle due Vergini, bella e variata la gravità e disposizione dei personaggi, che vi figurano; ma non si potrebbe senza ingiustizia porre Gentile a paragone, e molto meno porlo al di sopra della

grandiosità di Fra Filippo nelle storie di Spoleto e di Prato, e della mirabile fecondità di Benozzo in quelle di S. Gimignano e di Pisa.

Forse altri sarà di opinione differente; ma, cominciando questa Storia, mi sono altamente proposto di dire sempre quello che a me sembra la verità; qualunque sia per essere il giudizio, e il parere degli altri.

NOTE

(1) Nè molto è da dirsi d'Angelo Franco, discepolo secondo alcuni di Colantonio, ma più probabilmente compagno; i cui affreschi in S. Domenico non mostrano che un debol Giottesco; non ostante quel che il Lanzi chiama un chiaroscuro più forte, che derivò dal maestro. Nelle storie dipinte dal medesimo in S. Giovanni Evangelista, lo stesso De Dominici (T. I, pag. 114) non vi scorge « nè finezza di bel componimento, nè squisitezza di « disegno, mancando in alcune parti, e massime nell'estremità ec. » Una Vergine col Bambino dipinta sul fondo d'oro di questo tempo, e non Giottesca, vedesi nella Sagrestia della Chiesa del Castel Nuovo di Napoli.

(2) Stava in S. Restituta, prima d'esser portato all'Accademia, e posto nella Scuola Napoletana. Ne parla il De Dominici, T. I, pag. 31.

(3) Nell'Indice, T. IV, pag. 524.

(4) Si aggiunge, che partecipe di questo trattato fosse la Regina di Napoli. Tutto può leggersi nel De Dominici, la cui narrazione sente un po' del romanzo.

(5) Tali poterono essere i Vivarini in Venezia, l'Angelico in Firenze, Gentile da Fabriano in Roma ec.

(6) Se ne può veder la Nota nel De Dominici. L'Accademia ne ha una bella tavola. La Deposizione in S. Domenico Maggiore, citata dal Lanzi, è visibilmente Fiamminga. Due graziosi quadretti ne ho veduti nella privata Raccolta del Signor Barbaja. Le miniature del Seneca, de' Monaci Girolamini di Napoli, non sono certamente della sua maniera.

(7) Rimetto al Capo VII alcune osservazioni generali su questa Scuola.

(8) Memorie di Pittori Messinesi, (Messina 1821) pag. 23.

(9) Il Sig. E. Schultz, da cui molte notizie ho attinte per questa mia Storia.

(10) Il Sig. Agostino Gallo, autore della Vita del Monrealese, e d'altre opere.

(11) Gli studiosi di queste particolarità ne vedranno presto l'intaglio nell'opera, che prepara il Sig. Schultz sulle Arti dell'Italia inferiore al Medio Evo.

(12) Novella I della Giornata V.

(13) A piè del quadro è scritto: MESSER RINALDO DI CORRADO TRINCI, SIGNOR DI FULIGNO, FECE DIPINGERE QUESTA IMAGINE L'ANNO 1430.

(14) V. Della Valle, T. II, pag. 299.

(15) T. II, pag. 18.

(16) Trovasi al N.° CXXXVII. La Cappella fu fatta dipingere da Nardo Mazzatosta da Viterbo. D'Agincourt. T. VI, pag. 398.

(17) La testa fu assai ben intagliata, e vedesi in fronte dell' Opuscolo del Marchese Salvatico, intitolato: *Studj Storico-Critici* su Francesco Squarcione.

Siccome sappiamo avere avuto lo Squarcione fino al 137 scolari, non è impossibile, che a lui concorressero anco gli stranieri.

(18) Perchè Lazzaro Vasari ajutò molto Piero nelle sue opere.

(19) Il Vasari dice Guidobaldo: ma osserva il Sig. Masselli giustamente che, essendo nato Guidobaldo il 1472, debbe avere il Vasari errato da Guid'Antonio, Conte d'Urbino, ch'entrò in possesso di quello stato nel 1401; ed ebbe giurisdizione anche sopra Borgo S. Sepolcro.

(20) Sono parole del moderno Annotatore della Vita di Piero del Vasari, stampata a parte, nel 1835 in Firenze.

(21) È del 1451.

(22) Richiamo i periti dell'arte, se si conducono al Borgo San Sepolcro, a volere esaminar bene quella Risurrezione; dove nulla è della maniera di Piero, se pur non vuol credersi che l'abbia cambiata ne' suoi ultimi anni.

(23) Se ne parlerà al Capitolo IV.

(24) Vasari nella Vita.

(25) Vedansi nel Vasari, in fine della Vita di Pier della Francesca.

(26) E da Gentile, come vedremo, la Veneziana.

(27) Vedi Ricci, Memorie Istoriche delle Arti e degli Artisti e della Marca d'Ancona, T. I, pag. 109. Il Codice lo possedeva l' Ab. Moreni; e non fu conosciuto dal Lanzi, che lo credè smarrito.

(28) Morì Allegretto nel 1585, (secondo il Lori, citato dal Ricci, pag. 110); ed ebbe un parente, e forse fratello pittore, che si chiamò Gio. Batista di Nuzio, citato dal Lanzi, ma che non lasciò nome.

(29) La Deliberazione con cui fu condotto il 10 di Febbrajo del 1423 a dipingere ad Orvieto « La Vergine *prope fontem Baptismatis*. Della Valle, Storia, Doc. 64, pag. 299.

(30) Il Mariotti, pag. 67, crede che di Gentile possa essere una tavola, che in S. Domenico di Perugia è tenuta per opera del B. Angelico. Era prima posta nel Capitolo, ed ora è parte in Chiesa, parte in Sagrestia; in Chiesa la Vergine e il Bambino con Santi, nella Sagrestia, e precisamente sopra la porta d'ingresso, il bellissimo gradino, co' miracoli di San Niccolò di Bari. Certi barbari devoti con la punta d'un temperino han levato gli occhi a tutte le figure dei manigoldi, o spettatori non cristiani; ma non ostante, la grazia e purità dell'Angelico non può scambiarsi con Gentile. E qui ugualmente richiamo i periti dell'arte a voler considerare, che nel quadro, attribuito al Bonfigli, sono di rilievo dorato le diademe, che hanno in capo i Re Magi, e i Vasi, che tengono in mano.

Or questa particolarità, che non ho veduta in veruna delle opere del Bonfigli che si additano in Perugia, si trova nel quadro di Gentile, dipinto per Santa Trinita, ora nella Accademia di Firenze, come si disse. E questo suo

fare di rilievo trovasi indicato nell'Anonimo Morelliano, pag. 57, così: « La « testa .... con un cappuzzo in capo .... con una corda de 7 pater nostri « in mano, grossi negri, delli quali el più basso e più grande è de *stucco* « *dorato rilevato,* fu de man de Gentil da Fabriano ». E questa maniera particolare di porre de' rilievi nelle pitture si propagò nel discepolo suo più famoso, sapendosi da un MS. esistente nella Biblioteca dei Conti Silvestri di Rovigo, che « Jacopo Bellini nel Duomo di Verona .... dipinse una « Crocifissione con molte figure, *con rilievi* e dorature all'uso antico ». (Ricci, pag. 173). Del resto, poichè il Vasari cita il quadro di Gentile, dipinto per San Domenico; io penso che questo quadro di S. Domenico, da me riportato nella prima edizione, Tav. XXXIX, sia quello citato dal Vasari. Se m'inganno, è cosa di lieve momento.

(31) Le parole del Facio sono le seguenti: « Pinxit et Venetiis in Palatio *terrestre prœlium* etc. » Scrive il Ridolfi (pag. 23) che per quest'opera « ot« tenne dal Senato annual provvisione, vestendo la toga, all'uso dei patrizj « di quella città ».

(32) Questa bella composizione fu imitata da un Senese, con sì gran verità, che sembra originale; perciò nella prima edizione, riportandone l'intaglio, lo diedi alla Tav. XXVI come incerto Senese.

Ma udito poi come un simile argomento si trovava espresso nella parte di un gradino, che dalla Galleria dell'Accademia di Firenze passò al Museo Francese (V. Nota seguente); feci farmi un ricordo di detta composizione, che si trovò identica colla presente. Le sole fabbriche sono di poco allungate.

(33) Il Vasari sulla bellezza di quella Predella scrive: « Piena di storie « della vita di S. Niccolò di figure piccole, non può essere più bella, nè meglio fatta di quello ch'ell'è ». L'Annotatore del Vasari del Passigli, pag. 333, aggiunge che una porzione di essa Predella trovasi presso l'erede del Cav. Tommaso Puccini, in Pistoja. Lo stesso Annotatore aggiunge, nota (7), che nella Tavola dei Magi della Galleria dell'Accademia manca una storietta, dov'era effigiata la Presentazione, la quale fu spedita nel 1812 al Museo di Parigi.

(34) Nel passaggio per Roma dipinse in Siena negli ultimi mesi del 1425 la Vergine, detta dei Banchetti, e che più non esiste.

(35) Lo scrive il Facio: *Pinxit et Romæ in Ioannis Laterani templo quæ Gentilis D. I. Baptistæ historia inchoata reliquerat.*

(36) Facio, *De Viris ill.*

(37) Ricci, pag. 172, nota (46).

(38) Ricci, pag. 176.

(39) Facio, *ib.*

CAPITOLO TERZO

SCUOLA VENETA

MCCCCXX A MCCCCLX.

Ma qual era lo stato della Pittura nel paese, salutato sì altamente dall' Alfieri (1), allorchè Gentile da Fabriano si condusse ospite in casa di Jacopo Bellini in Venezia? Quali progressi avean fatto i discepoli di Paolo, di Lorenzo, e d'Andrea da Murano nella capitale? di Giusto, del Guariento, e del Semitecolo in Padova? di Stefano da Zevio in Verona? e quali frutti nelle altre città portato avevano i semi sparsi dagli esempj degli antichi Artefici tanto nazionali, come stranieri? Questo è quello, che dee cominciarsi a ricercare, venendo alla storia di quella celebre Scuola.

Si è veduto nello scorso secolo come i Trevigiani tentano di rivendicare alla città loro quel Tommaso, che or si chiama da Modena: ma col secolo presente comincia per quella città una serie di artefici, che quantunque non possano mettersi a confronto dei Padovani, fioriti verso quel tempo; considerate le circostanze, meritano che se ne faccia menzione. Primo è fra essi quell' Antonio, di cui si loda il S. Cristoforo (2), dipinto a fresco nella chiesa di San Niccolò; indi un Giorgio, che seco condottosi a Padova nel 1437 ingrandì la maniera (3); in fine un Liberale da Campo, autore di alcune opere, di cui può vedersi la descrizione nel Federici (4).

Da Trevigi passando a Padova, si disse, che un tal Giovanni Miretto insieme con un Ferrarese (T. II, pag. 138)

dopo l'incendio del 1420, ridipinse il Salone famoso: e a questo proposito giova ricordare quanto scrive il Moschini, che quelle pitture cioè vennero tante volte ristaurate, da non lasciar luogo a formarsi un'idea chiara del merito vero del pittore. E molto meno può formarsi di quello d'un tal Jacopo Nerito, che sappiamo essersi posto alla Scuola di Gentile da Fabriano, dopo ch'ei giunse a Venezia (5); e che si sottoscrisse come suo discepolo, per una specie di vanto.

Ma fra i tanti nomi del Moschini stesso notati di pittori, di cui si perderono le opere (6), è da distinguersi Lancilao, detto dal Vasari Lanzilago, che tenevasi per uno dei migliori del suo tempo: sì che quando nella sua meno bella età ritirossi a Roma, per terminarvi i giorni, fra i grandi monumenti degli antichi tempi; tanta era la considerazione, di cui godeva, che a lui fu affidata la stima della famosa cappella Caraffa in Santa Maria sopra Minerva, dipinta da Filippino Lippi. Opere note di lui non sono rimaste; le quali se corrispondevano alla fama goduta vivendo, sarebbero state un bel monumento per la presente Storia.

In mancanza dunque di esse, convien ricorrere ad altre, per indagare come siasi formata e cresciuta quella rara Scuola, che da Padova scese alla vicina Mantova; e di là per mezzo del Mantegna, e poi di suo figlio, secondo l'opinione più probabile, venne a dar sì gran luce alle belle rive della Parma.

Se giudicar si dovesse dai monumenti che restano, direi che un certo far più largo e grandioso di quello usato dai pittori Padovani, di cui si è tenuto proposito nel Capitolo XVI dell'Epoca antecedente, parmi di ravvisarlo nei quattro Ritratti dipinti da Jacopo da Verona, che vengono volgarmente, ma con errore manifesto, additati per quelli di Dante, del Petrarca, del Boccaccio, e di Pietro d'Abano.

Per quanto sia vero che in generale i pittori, facendo ritratti, non possono dar conto troppo chiaro della propria

maniera; parmi che in questi quattro personaggi, quali essi sieno, si scorga un modo proprio e particolare dell'Artefice, da non potersi confondere con quello di tanti altri. Ho perciò creduto di qui riportarli, come prova di quanto espongo.

Jacopo appartiene indubitatamente (7) al Secolo XIV; ma di quanto non è più grandioso dell'Avanzi, che pur si magnifica tanto! Se ne faccia il paragone colla storia della Probatica Piscina riportata a pag. 146 del Tomo II, e se ne avrà la prova. Del resto, torno a ripetere quel che ho detto altrove, che nell'incertezza conviene ricorrere alle probabilità; le quali sono sempre sottoposte al caso che si scoprano altre pitture, o altri documenti, che facciano giudicar diversamente da quel che fin allora si è fatto.

Ciò posto; e riguardato questo pittore non come Padovano, perchè nol fu, ma come colui, che lasciò la sola sua opera in Padova; dirò che non contasi Artefice di qualche conto da esso a Francesco Squarcione.

E qui piacemi premettere che se di tutti i pittori avessimo notizie così ben fatte, come quelle di Francesco (8); poca briga rimarrebbe allo Storico. Nacque esso nel 1394 da un padre notajo; e dilettandosi di pittura da fanciullo, dovè naturalmente cominciare a studiarla in patria, ed avere in essa i primi rudimenti; « ma vago (scrive il Ridolfi) « di vedere il mondo, se ne passò in Grecia, e « scorse molte di quelle isole, disegnando in carte le più « curiose vedute, e che gli parvero a profitto per l'arte « sua ». Ciò è probabile che avvenisse dopo il 1422, poco dopo mortogli il padre: nè pare che rimpatriasse prima del 1439, poichè in quell'intervallo non vien mai nominato nelle pubbliche carte.

Qualunque si fosse il metodo, da lui prescelto nella rappresentanza degli oggetti prima della sua partenza; qualunque fosse la maniera seguitata, o dei Giotteschi, o dei Veneti, nelle opere che naturalmente eseguì sino all'anno ventottesimo dell'età sua (delle quali rimane forse alcuna,

che non portando il suo nome, ad altri falsamente si attribuisce) noi non possiamo giudicarlo, se non se nelle opere certe, che di lui si hanno; le quali si ristringono a due (9), possedute dalla famiglia Lazzara di Padova.

Ma furono esse eseguite avanti, o dopo il suo ritorno? Questo sarà da vedersi. Aggiungerò intanto due parole innanzi di passare a farne l'esame. Crede il Sig. Marchese Salvatico, che molto lo Squarcione imparasse dagli Artefici Alemanni, che presero stanza in Padova (10); da altri udii opinare che la durezza di quest' Autore tenga più dello studio fatto sulle pitture greche, che sulle tedesche. E a questo ultimo partito inclinerei; pensando che di Costantinopoli recò in Italia quella bella Tavola della morte di S. Efrem, che come rarissima opera, fu data intagliata dal Bottari (11), quindi riportata di nuovo dal D'Agincourt (12), e che forma forse il più prezioso cimelio del Cristiano Museo della Vaticana (13).

Uno dei pregi poi dello Squarcione fu l'incaminamento a una miglior prospettiva, la quale scienza, come riferisce il soprammentovato Marchese Salvatico, riportando l'opinione del Savonarola « veniva in Padova risguardata come « una parte della filosofia ».

Credo inutile per me d'andare investigando quali opere a fresco aveva fatte in patria; che, non è molto tempo, ancora si conservavano, e che per non curanza, o per fatalità, son perite (14).

Di lui non rimangono, come si è detto, se non se le due tavole dei Lazzara, una delle quali rappresenta un San Girolamo con quattro Santi, l'altra una Vergine col divin figlio. Aveva creduto di poterne annunziare una terza, rinvenuta in Roma, nei mesi scorsi; ma l'Iscrizione (male da altri letta) indica essere dello Schiavone nativo di Dalmazia suo scolare (15).

Ristringendosi dunque a questi due, crede il Sig. M. Salvatico, che il San Girolamo sia tra le prime sue opere, e la Vergine fatta « dopo che il Mantegna avea così magi-

Rancini inc

« stralmente riformato il secco suo stile ». Rispettando, come debbesi, il giudizio d'una persona sì studiosa e perita, specialmente nelle opere della Scuola Padovana, oserei d'esser d'opinione contraria; e per ciò riporto di contro l'una e l'altra pittura (16); sì che possano i lettori farne di per loro stessi il confronto. Nella Vergine a me pare che trasparisca diligenza e timidità, quale usano i giovani; come nel profilo di essa un'imitazione dei pittori che lo precedettero; mentre nel S. Girolamo parmi ravvisare una sprezzatura ed un ardire, come suole essere in colui, che sente la sua forza, e va innanzi da sè. Ma ripeto per altro, come tante volte ho detto, che per i fatti, cerco nella mia Storia di attingerli dai più sicuri fonti: in quanto alle opinioni, le sottopongo sempre al giudizio dei sapienti. Essi daranno dunque sentenza sulle due opere di Francesco.

A questi minuti particolari son voluto discendere, trattandosi della Scuola più famosa in quel tempo, poichè salì fino a 137 il numero de' suoi discepoli: Scuola, che acquistò sì gran nome, perchè nel 1440 (anno in cui, tornato di Grecia, secondo tutte le probabilità dovè aprirla) il Guariento, il Semitecolo, Giusto, Giovanni ed Antonio, eran morti; morto quell'Jacopo da Verona, che fu probabilmente suo maestro; morto Jacopo Avanzi, e Stefano da Zevio, che tanto avevano operato in Padova; essendo pittore mediocre quel Mireto, di cui si è già parlato. Aggiungasi a ciò la scienza della prospettiva, ch'ei possedeva; le nozioni disparate, che si acquistano nei viaggi; la raccolta delle statue, bassirilievi e bronzi portati seco; in fine una « straordinaria potenza ad avviare rettamente nell'ar-« te (17) » furono le vere cagioni che a lui concorressero (18) da Trevigi un Dario, di Dalmazia lo Schiavone, da Bologna Marco Zoppo; e quindi la schiera degli altri, fra' quali infiniti quel garzoncello, che adottò per figlio; e che divenne uno dei grandi astri della Pittura Italiana col nome d'Andrea Mantegna.

Ed era circa l'anno 1441, quando quel fanciullo si presen-

tò a Francesco (19), mentre nella capitale, mancato probabilmente, o divenuto vecchissimo Andrea da Murano (20), cominciata era la Scuola dei Vavarini, del primo de' quali per nome Luigi era il Muranese stato maestro.

Dubita il Lanzi, che siavi equivoco tra questo Luigi, e un altro di simil nome, che fiorì verso la fine del secolo, come si ha dal Zannetti; e dubita di più, nè forse a torto, che altro equivoco prendessero il Ridolfi e il Zannetti, credendo esistere un Giovanni Vivarini fratello d'Antonio (21); mentre questo Giovanni era un Tedesco, come si ha da due Iscrizioni, riferite dal Zannetti stesso (22).

Tenne Antonio Vivarini l'antica maniera e di tingere, e di comporre; per dare un'idea della quale riportai nella prima edizione alla Tav. LXI la pittura fatta da lui per la Certosa di Bologna, terminata dal fratello Bartolommeo; così parendomi che debba credersi; troppo essendo maggiore il merito di questo (23) in confronto di Antonio. Non parmi però ch'ei facesse far progressi all'arte.

Di Jacobello del Fiore, si disse che non mancò di pregi, ma che non giunse a pareggiare i più illustri, da cui nelle altre Italiane provincie fu preceduto. Il Ridolfi cita un suo quadro della Vergine colle mani giunte, che adora il bambino disteso sulle sue ginocchia; ma il Zannetti avverte che il Boschini ne fa autore un Fra Francesco da Negroponte, pittore di quel tempo, non nominato da altri.

Un quadro certo di lui, rappresentante una Deposizione, è nella Galleria Costabili. Le forme sono senza scelta, e tendenti all'antico; ma vi si conosce lo sforzo d'un uomo, che vuole allontanarsi dai Greci. Il lavoro è de' più importanti per quel tempo: otto sono le figure nel davanti; e in lontananza si veggono in picciolissime figure rappresentati varj fatti Evangelici; fra' quali Giuda appeso all'albero sotto di un casamento. Da questo quadro visibilmente apparisce che se non Andrea, gli altri ai Vivarini posteriori studiarono sopra di lui.

Di questo tempo è un altro quadretto d'un pittore non citato dal Lanzi, ma bensì ricordato dal del Pozzo, e che trovasi nella Collezione del Sig. Vallardi in Milano. È una Vergine in atto d'adorare il divino Infante, ed ha il nome dell'autore, che fu Francesco Benalio (24).

Qui sarebbe il luogo di parlare di Vittor Pisanello, o Pisano Veronese; ma si vedranno a suo luogo le ragioni, che me lo fanno riportare al Periodo seguente.

Ma vengasi in fine ad Jacopo Bellini, che cominciava in questo tempo a esercitarsi nell'arte; il cui nome solo ebbe grido sin qui per la fama dei figli nella Storia Pittorica. Il primo Scrittore che parli di lui fu il Vasari; e da lui sappiamo, che Jacopo fu discepolo di Gentile da Fabriano il quale, come si è veduto al Capitolo II, a Venezia si dovè condurre fra il 1418 e il 1422 (25).

Presa stanza in casa di Jacopo; nel tempo non breve, che si dovè colà trattenere, potè rivolger l'ospite a più alto segno nella difficil pratica dell'Arte; la quale non solo il Bellini apprese in modo competente; ma potè in quella istruire anco i figli.

Delle opere sue si trovano memorie nell'Anonimo Morelliano (26); che, più prossimo a quell'età del Vasari, doveva esserne più istrutto. Da lui sappiamo aver esso dipinto una figura nel Santo, a fresco, che stava nel primo pilastro; e il Ritratto di Leonico il vecchio, e quello di Gentile stesso da Fabriano; e in fine il « Libro grande in « carta bambagina dei disegni di stile di piombo » che vedevasi nel 1530 in casa Vendramin.

E questo Codice, veramente preziosissimo, è probabilmente quello stesso, che dalla famiglia Vendramin debbe esser passato (27) in quella dei Cornaro detta della Ca'grande: dalla quale venne in mano del Signor Mantovani ch'or lo possiede. Ha l'Iscrizione antica: DE MANO DE M. IACOBO BELLINO VENETO · 1430 · IN VENETIA. E quello è forse l'anno, in cui fu cominciato.

Siccome non può impugnarsene l'autenticità, diremo

senza timor d'ingannarci che Jacopo fu il gran fondatore di quella maravigliosa Scuola, che diede Giorgione, Tiziano, Paolo e, con suo figlio Giovanni, che ben lo merita, tanti altri grandi all'Europa.

E sïa prova di quanto scrivo il disegno mirabile, che riporto di contro, tolto dal Codice citato; e che di pochissimo cede per la disposizione delle figure al celebre quadro del figlio, che darassi al Capitolo X.

E questo scrivo, perchè fa maraviglia il poco, che ne dice il Lanzi; e il silenzio del Cav. D'Agincourt. Ma non così fece il Vasari, tante volte a torto calunniato; il quale, parlando di questo Veneziano, ci fa intendere, che se con lui gareggiò « quel Domenico, che insegnò poi a colorire « a olio ad Andrea del Castagno »; dopo la sua partenza, « crescendo sempre in credito e fama, si fece in modo ec- « cellente, ch'egli era nella sua professione il maggiore e « il più reputato ».

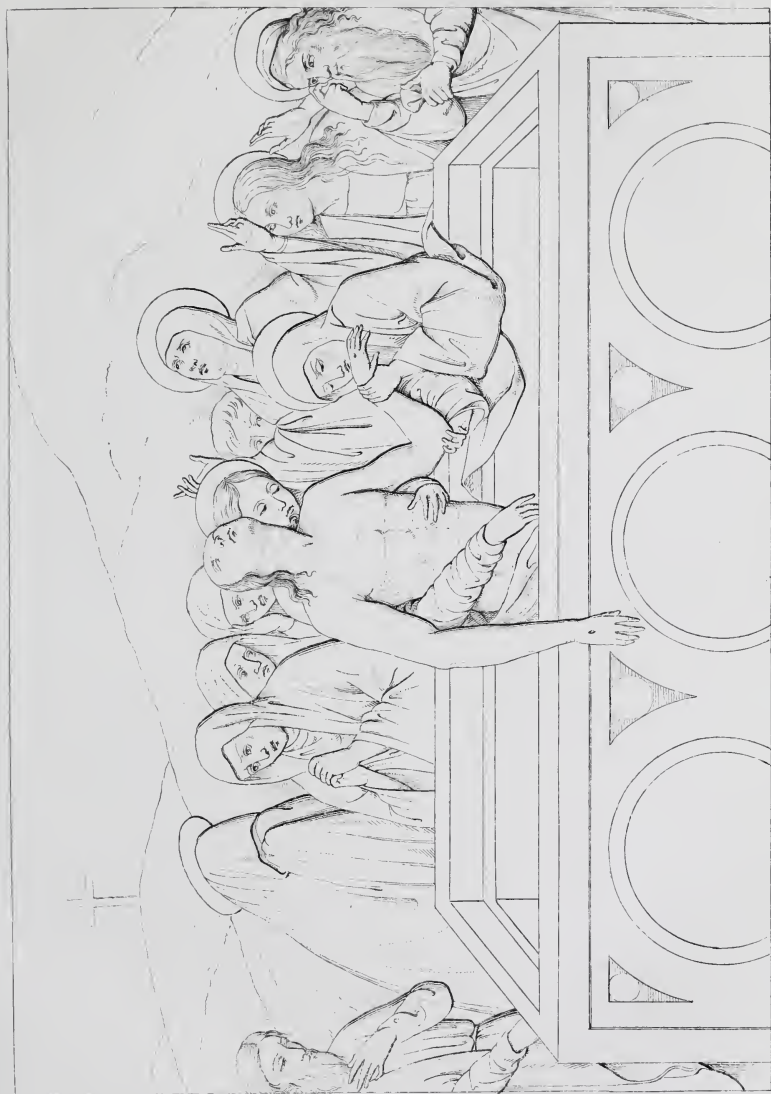
Ed è ciò tanto vero, che gelosissimo ne divenne lo Squarcione, sino al punto di passare oltre i confini del giusto e del decente per mostrare il suo dispetto; come narrerassi quando saremo giunti a parlare dei casi della vita di Andrea Mantegna.

Il Ridolfi, cominciando la sua vita, per dimostrare come in pregio debba tenersi un uomo, il quale per far grande sè e la famiglia, ricorre a far tesoro di quello, che la Fortuna non può nè dare, nè togliere; riporta la gran sentenza dello Storico di Giugurta, che troppo è nota, perchè io debba qui ripeterla (28).

E tale veramente fu Jacopo Bellini, tutto zelante d'amore pei figli, e inanimandoli, e « mostrando loro come de- « siderava che Giovanni vincesse lui, e poi Gentile l'uno « e l'altro ».

Può nel Vasari e nel Ridolfi vedersi la descrizione delle sue opere, pressochè tutte perite; eccetto una piccola Vergine, col suo nome, che il Lanzi vide nello Studio del Sasso in Venezia; e che da questo fatta incidere, ho creduto

Rancini dis e inc.

Fer Lasinio inc:

conveniente di riportarla, per serbare anco una lontana memoria.

Così fosse potuto salvarsi il grande affresco della Crocifissione, nella Cattedrale di Verona!

Esso ricopriva tutta la parete sinistra della cappella del Sacramento, « composizione vastissima, ricchissima di fi-
« gure, e nella quale, se bene vi fossero frammezzati,
« com'era costume di quell'età, rilievi, e dorature, pur
« apparivano agli occhi dello spettatore sublimi pregi d'in-
« venzione, di viva espressione di affetti, e profonda in-
« telligenza di prospettiva (29) ».

Ma tutto questo, che valse? Una barbara mano, atterrandola, eseguì l'ordine d'una più barbara mente; ma n'ebbe almeno il dovuto premio negli sdegnosi clamori dei cittadini, e nella giusta maledizione delle Muse (30).

Un benemerito cittadino peraltro, prendendone un ricordo a contorni, mi diede campo, dopo molte ricerche, di rinvenirlo, di farlo incidere, e di darlo alla Tav. CCII del Supplemento.

NOTE

(1) « Del senno uman la più longeva Figlia
« Stata è pur questa! »

(2) L'Autore delle Lettere sulle Belle Arti Trevigiane (pag. 286) scrive, che « non si possono abbastanza lodare alcuni tratti bellissimi in tanta va-« stità di figura ». Erico, Lettere ec. Treviso, presso Andreola 1833.

(3) Rossetti, Guida di Padova.

(4) Memorie Trevigiane, T. I, pag. 200.

(5) Di lui citasi un quadro di S. Michele in figura di gigante col nome suo e quello del maestro, tanta era in quei tempi la venerazione verso coloro, che per gli Artefici sono i secondi padri. Vedi Moschini, *Origine ec.* pag. 20.

(6) V. *ibid.* pag. 21.

(7) L'Iscrizione appostavi ce l'indica; è riportata dal Moschini nella Guida di Padova, ed è del MCCCXCVII.

(8) Francesco Squarcione, *Studii* Storico-Critici di P. E. Salvatico. Padova, 1839.

(9) Quella della Galleria Manfrin di Venezia; come il S. Domenico della già galleria Malvezzi di Bologna, sono incerti.

(10) Un Giovanni Teutonico è notato negli Statuti Pittorici Padovani al 1441, con un Girolamo, e un Niccolò della stessa nazione: nel 1442 trovasi un Martino da Colonia, e Rigo, e Gio. d'Alemagna; nel 1445 un Bartolommeo pur d'Alemagna ec. Salvatico, pag. 14.

(11) Nel frontespizio del T. III, della Roma sotterranea.

(12) Alla Tavola LXXXII.

(13) Mancano le notizie del tempo, in cui pervenne a Roma questa rarissima tavoletta.

(14) Salvatico, l. c.

(15) È posseduta dal Sig. Ceccarini. L'Iscrizione a basso in minutissimo carattere minuscolo (mentre lo Squarcione usava il majuscolo) porta: *Opus Sclavoni Dalmatici Squarcioni S.* (Scholaris). Ho poi riscontrato che dello stesso Schiavone si riporta un'opera dall'Anonimo Morelliano, in S. Francesco di Padova (pag. 12); e una è citata dal Lanzi da lui vista in Fossombrone presso un privato, coll'Iscrizione simile; se pur non è la stessa del Sig. Ceccarini.

(16) Tralascio i Santi intorno al S. Girolamo, che sono dello stesso stile.

(17) Salvatico, pag. 17.

(18) Oltre Mattio Pozzo, e Niccolò Pozzo, e Niccolò Rizzolo padovani.

(19) Morì d'ottant'anni nel 1474. Si possono vedere nei biografi gli onori da lui ricevuti, da stranieri e da cittadini.

(20) Si citano al principio del Secolo XV un Quirico e un Bernardino da Murano, pittori senza fama.

(21) V. Vol. III, pag. 19.

(22) T. I, pag. 1445, Johannes de Alemania, et Antonius de Murano P. Questa in due quadri ch' erano in S. Giorgio maggiore.

L'altra in Padova in S. Francesco grande: *Antonio de Muran, e Zoan Alemanus P.*

Dalle quali desume il Lanzi, che quando si trova e si legge *Zuane, e Antonio de Muran pense,* debbe intendersi il primo pel Giovanni Tedesco; e non per un Giovanni Vivarini.

(23) Nell' anonimo Morelliano, a pag. 87 si cita una Madonna col bambino e due Santi, di Antonello da Murano, ma forse è di questo Antonio.

Per Iacobello del Fiore, di cui si parla in seguito, veggasi una curiosa Nota sopra un quadro posseduto dal Sig. Giuseppe Vallardi, a pag. 68 del suo Catalogo, stampato nel 1830.

(24) Il Dal Pozzo, pag. 9, parla anco d' un Girolamo Benaglio padre di Francesco, che dipinse nel 1450.

(25) Pag, 43:

(26) Anonimo, pag. 6. 15. 18. 81. A pag. 5 si cita, nella prima cappella del Santo, a mano destra, il quadro da altare di Jacopo, eseguito in compagnia de' figli: e nella Nota corrispondente, a pag. 98, si riporta l' Iscrizione coll' anno MCCCCIX, errata visibilmente; perchè nel 1409 i figli non erano nati; e dovea dire probabilmente MCCCCLX, convertendo l' I in L.

(27) Chi vuol averne più particolari notizie, può ricorrere a un Articolo del Sig. Dottor Gaye, inserito nel *Kunstblatt* del 1840.

(28) Eccola per chi non se la ricordasse: « Majores eorum omnia, quæ lice-
« bat, illis reliquere, divitias, imagines, memoriam sui præclaram; virtutem
« non reliquere, neque poterant; ea sola non datur dono, neque accipitur ».

(29) Aglietti, Elogio Storico dei Bellini, pag. 32.

(30) In quell' occasione Giuseppe Torelli scrisse il seguente Sonetto, che fu stampato fra le sue Opere:

« Che fai, barbara man? Ferma, e sospendi
« Il crudo colpo: a che furor ti tira?
« Non è già morta, ma ancor vive e spira
« La turba, che atterrar feroce intendi.
« E tu, che là da duro tronco pendi,
« Cui nostro error t' affisse e celeste ira,
« Mira, Signor, l' iniquo strazio, mira,
« E sì bella d' ingegno opra difendi.
« Lasso! ei non ode: e quei sua crudel arte
« Non cessa, e tutto con rei colpi infesti
« Abbatte, e frange in cento pezzi e cento.
« Oh! così vadan pur tue membra sparte,
« Malvagio fabbro! il gregge le calpesti,
« E le bagni la pioggia, e mova il vento.

CAPITOLO QUARTO

STATO DELLA

PITTURA ITALIANA

NELLE ALTRE PROVINCIE

SINO AL MCCCCLX.

Abbiam veduto negli antecedenti Capitoli come rapidamente si propagasse l'Arte della Pittura dopo il 1400, e quai grandi Artefici offrissero le varie Scuole che s'erano già costituite: rimane ora da vedersi come appoco appoco si andarono costituendo le altre.

Di Bologna non si disse, perchè nulla potea dirsi; e siamo ugualmente costretti a tacerne in questo periodo, non avendo avuto nessun pittore di conto (1).

Di Mantova parimente nulla dirassi, poichè la sua dignitosa Scuola comincerà col Mantegna.

Di Modena è a dir poco; non essendo sino a noi pervenuto il nome di coloro, che operavano e in S. Domenico, e presso i Benedettini, ed altrove. Di Andrea Campana si sa che visse in questo secolo, e si sospetta autore di una tavola di S. Pier Martire, che non manca di grazia, ed è ben colorita. Essa ne porta le iniziali, ed è citata dal Tiraboschi; nè altro sappiamo di lui.

Di Ferrara per altro si dovrà parlar lungamente e con lode. Fu nell'antecedente Volume accennata la causa, per la quale parmi che non alla fine del Secolo XIV, ma bensì al XV, e forse anco avanzato, debba porsi Galasso; che probabilmente di poco fu maggiore di Cosimo Tura, detto

volgarmente Cosmè. Di Galasso si è riportata la Vergine, che a lui si attribuisce, e che si conserva nella galleria Costabili: e come allora fu detto, adesso ripeto, che suo vanto grandissimo sia d'essergli stato amico l'Ariosto, e d'aver fondato sì vaga Scuola.

L'essergli stato amico l'Ariosto lo desumo dall'avere il Poeta, quando stampò la famosa Satira ad Annibale Malaguzzi, taciuto il suo nome, mentre il MS. lo dichiara (2). Ciò dimostra che non volle far dispiacere alla sua memoria; ed operò molto delicatamente, trattandosi in fine d'una burla. Così parmi che debba credersi; riflettendo specialmente che la sua vita esser dovè molto lunga.

Ricordo ai lettori d'aver fatto considerare, che se fu inanimato a far bene dall'esempio di Piero della Francesca, non potè dipingere come maestro nel 1404 a Mezzarata: e che se è vero (come accennò il Vasari, e ripetè con certezza il Baruffaldi) ch'ei fosse il primo a portare a Ferrara la maniera di colorire a olio (3); dovè vivere sin molto dopo il 1470.

Aggiungerò adesso, che se avesse in quell'opera di Mezzarata, come tutti scrivono, di tanto superato e l'Avanzi, e Simone, e Cristoforo; come può supporsi che questo avvenisse ad un giovinetto? Convien dunque credere, ch'egli fosse giunto almeno a ventiquattr'anni, quando eseguì quella pittura.

Ma se aveva 24 anni nel 1404; come poteva il Cardinal Bessarione nel 1450, volendo far eseguire « una grand'opera, qual fu...... Maria Vergine Assunta al cielo, con « non poco numero di figure, dove si vede il Ritratto di « esso Cardinale,.... e quello di Niccolò Perotto ec. »; come poteva, dissi, detto Cardinale « a cui piaciuto era il « suo modo di dipingere » appoggiare questa grande opera (sono parole del Baruffaldi) « alla vivacità (4) del pen- « nello ».... d'un settuagenario? Tutto dunque fa credere che la citazione del 1404 era sbagliata (5); e che Galasso vivesse ben oltre il tempo che si crede.

III.

È grave danno che quell'opera siasi perduta; e che per lo meno incerte sieno quelle, che rimangono (6): perchè avendo appreso i metodi migliori dell'arte da Piero della Francesca (7), quando si condusse a Ferrara come tutti scrivono; si sarebbe riconosciuto con quali passi progrediva la Pittura in quei tempi, per giunger poi così rapidamente alla grazia del Mazzolino, e all'eccellenza del Garofolo.

Or mancando quell'opere, siamo costretti a cominciare dal Tura; e certamente non è un umil principio: potendosi dir senza fallo, che se Galasso fu il fondatore di quella Scuola, Cosmè ne fu il primo ornamento.

Nè a questa sentenza si oppone il Cristoforo, che dicesi compagno di Galasso, denominato Ferrarese da alcuni, Modanese, o Bolognese da altri, e di cui si è parlato al Cap. XVI della Prima Epoca (T. II, pag. 144): nè molto maggiormente vi si può opporre Antonio Alberti, detto da Ferrara, scolare del Gaddi, di cui perdute sono tutte le opere; dolendomi qui di dover rettificare uno sbaglio, che è corso nella Descrizione della tante volte ricordata Galleria Costabili (8). Rimando i lettori alla nota, come cosa, sulla quale non può cader dubbio.

La Vergine, che riporto di Cosmè, mostra già come l'Arte avea progredito nella patria di Gelasio. Essa è tolta da una tavoletta preziosa e conservatissima della già citata Galleria.

Una Deposizione di Croce, che ivi ugualmente si vede, non manca di affetto, ma esagerato n'è il dolore. Questa Vergine, al contrario, è piena di semplicità, ha sufficiente disegno; e mostra come l'Autore s'incaminava alla grazia.

Nella stessa Galleria sono due delle quattro Stagioni, ch'egli dipinse. Esse non solo mostrano fantasia nell'immaginarne gli attributi; ma sono una prova se non sicura, per lo meno di gran verisimiglianza, che parte delle pitture scoperte (9) nella sala di Schifanoja furono opera di Cosmè. Nella parete a manca entrando è la figura d'una

Stagione perfettamente simile a quella della Galleria Costabili.

Ciò posto (ed è cosa di fatto) non so come possa impugnarsi che il Tura vi lavorasse. Il Baruffaldi n'era sì persuaso, che nella Vita che ne dettò prende a far la descrizione di quei dipinti, i quali quantunque laceri e guasti, erano, prima dell' imbiancatura, però visibili quando scriveva.

So che si oppone da alcuni essere in quelle storie differente la maniera di dipingere; che dove il Tura ha i muscoli soverchiamente rilevati, non è vago nel tingere, ha le pieghe troppo moltiplicate, con poca sceltezza nelle forme; qui si veggono i pregi contrarj ai difetti accennati. Sul che, rimettendo ai periti dell'arte la questione, forse più sottile che vera; dico che le Stagioni dipinte nella Sala di Schifanoja sono identiche con quelle della Galleria Costabili; dunque o l'autore è lo stesso, o uno ha copiato l'altro.

Due sono perciò le opinioni più probabili: o che le storie della Sala di Schifanoja fossero dipinte da Piero della Francesca; e che quindi il Tura ne copiasse le Stagioni ivi rappresentate: o che veramente sieno almeno in parte opera del Tura, come opinava il Baruffaldi, che non era in fine senza intelligenza.

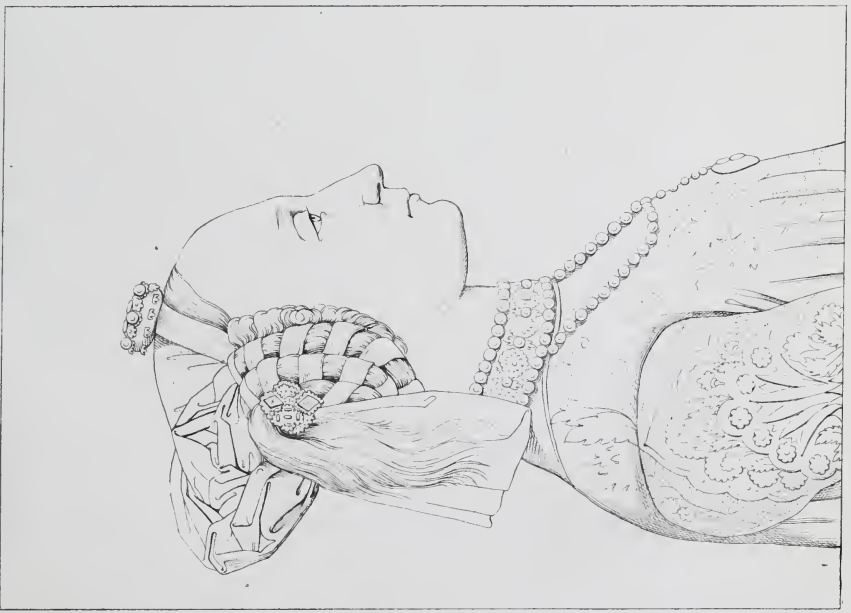
Questa parmi l' opinione meno lontana dalla verità. Che se taluno vorrà riconoscere nelle opere di Schifanoja, come anche a me pare, un merito maggiore, che nelle altre del Tura; ciò mostrerà che quelle furono le sue migliori (10).

Nè il dubbio che Piero della Francesca abbia avuto parte nelle opere di Schifanoja parrà tanto lontano dal vero quando si osservino bene i Ritratti che riporto di contro, di Federigo d'Urbino, e di Batista Sforza sua consorte, citati al Capo II, (pag. 30). Se ben si considerano le forme di lei, non mostra di aver avuto meno di 25 a 30 anni, quando fu dipinta.

III

58

VII

245

Essa ne aveva 13 anni nel 1460, come sappiamo dal Reposati (11); sicchè quel ritratto debbe essere stato eseguito dopo il 1473; e Schifanoja fu terminata di murare nel 1469, da Borso d'Este che morì nel 1471 (12). Come allo stesso luogo fu detto (pag. 30), dietro ai ritratti son dipinti due Trionfi in minute dimensioni, dai quali si deduce che in quel tempo il Pittore non aveva indebolita la vista; e così conviene protrarre di molto il principio della sua cecità, che il Lanzi opina essere avvenuta nel 1458 (13). Uno di essi Trionfi ho dato alla Tavola CCX nel Supplemento della prima Edizione.

Contemporaneo di lui, ma più giovine, e per quanto parmi anche inferiore di merito fu Francesco Cossa, o del Cossa; che credesi avere avuto una Scuola fiorente in patria; pittore ignoto al Vasari, che lo confuse col Costa. Avendo nel 1456 già dipinto all'altar maggiore della Cattedrale, lo pongo in questo periodo; notando però, che mancante di scelta nelle forme, come languido nel colorito; se ebbe un fare più largo e grandioso de' suoi antecessori, non fece progredir l'Arte, al pari del Tura che lo precedè, nè dell'Estense e del Panetti, che venner dopo (14). Questi furono i primi passi dalla Scuola Ferrarese, una delle poche in Italia, che non derivano da Giotto.

In Parma, che dovrà tanto risplendere in progresso pei maravigliosi portenti del Coreggio, non altri si nomina in questo tempo, fuorchè un Bartolommeo Loschi, e un Jacopo Grossi suo genero, i quali dipinsero insieme in S. Francesco di Parma, in uno stile, come anche scrive il Lanzi, più dotto dei coetanei, ma lontano assai da quello di molte altre Scuole allora fiorenti.

In Genova, converrà contentarsi di Niccolò da Voltri, posto dal Lanzi nel Secolo XIV; ma che appartiene al XV, come dimostra il Soprani, citando una Annunziata, per la chiesa della Vergine detta delle Vigne, lavorata dopo il 1400.

Nel Piemonte citasi un Jacopo Morone d'Alessandria,

che colorì a tempera un presepio con molta diligenza nella chiesa di S. Jacopo di Savona; nè altri pittori vi s'incontrano fino al 1488.

Di Milano, ma per poco ancora, dir dovremo lo stesso. Le sua Scuola si farà grande, come per forza d'incanto. Se non che fino di questo tempo, anzi precisamente nel 1444, Troso da Monza dipinse in S. Giovanni certe storie della Regina Teodolinda, che non darebbero gran prova del suo merito, paragonato coi pittori coetanei delle altre Scuole (come parve anco al Lanzi); ma poichè trattasi di pittor poco noto fuori di patria, riporto l'intaglio d'un disegno posseduto dal Sig. Giuseppe Vallardi. Esso potrà dare un'idea della pittura milanese di questo tempo, essendo stato, anco secondo il De Pagave, Troso da Monza il primo che vi offrisse buoni principj di disegno (15).

A Cremona finalmente, dopo il Marasca fiorito nel 1450, si ha, per testimonio dello Zaist (16), un Luca Sclavo posto da Clemente Flameno nella sua storia di Castel Leone (distretto cremonese) dopo il 1450 com'esimio dipintore, e familiare di Francesco Sforza, Duca di Milano: un Gaspero Bonino, fiorito nel 1460: un Batista Dordone, tralasciato dal Lanzi, benchè dal Flameno stesso nominato per grand'artefice, che dipinse tre cappelle nella chiesa della Misericordia: in fine Galeazzo Rivello, (padre di Cristoforo, cognominato il Moretto, di cui parlerassi nel Periodo seguente) con Onorata Rodiani; che pongo insieme, perchè ambedue non ricordati ugualmente dal Lanzi.

In quanto a Galeazzo, le pitture tutte di lui son perite: il Baldinucci scrive solo che opera d'antica maniera. Dice il Zaist che fu maestro del figlio, com'è naturale di credere; ma per Onorata Rodiani debbe aggiungersi, che non dovea mancar di merito, poichè chiamata venne a dipingere nel palazzo di Gabrino Fondulo, che col titolo di Marchese reggeva Castel Leone, d'ond'era nativa Onorata.

Là, poich'era bellissima, incontrata, e violentata da un cortigiano; per salvar la sua pudicizia l'uccise: quindi fug-

gitasi sotto mentite spoglie, cambiando i pennelli nelle armi, militò da uomo nella cavalleria d'Oldrado Lampugnano. Da lui passando, secondo l'uso di quei tempi, sott'altri Capitani, ascritta ultimamente alla milizia di Corrado Sforza fratello del Duca Francesco, nel 1452 venuta con esso per far levar, come avvenne, l'assedio a Castel Leone, circondato dai Veneziani; combattendo valorosamente, incontrò la morte.

Riconosciuta in tal circostanza, e con gran maraviglia; e celebrata da ciascuno, per pudicizia, per altezza d'animo, e per valore, ai venti di agosto dell'anno 52 di quel Secolo, sepolta nel maggior tempio della sua patria, ebbe solennissime esequie (17).

NOTE

(1) Eravi nella chiesa di S. Francesco una Predicazione di S. Bernardino da Siena d'un tale Cristoforo Ortali, che vedevasi ancora nel 1779; fatta disegnare e incidere dal D'Agincourt alla Tav. CXXXV; ma le fu dato posteriormente di bianco.

(2) Al principio della novelletta, che chiude la Satira, tutte l'edizioni portano: « Vi fu un Pittor, (non mi ricordo il nome). Or nel MS. trovasi: « Vi fu un Pittor, *Galasso era il suo nome* ». Che ragione aveva di così cambiare, il Poeta, se non fosse stato amico del Pittore?

(3) Ricordiamoci dell' espressione del Baruffaldi, che cito a preferenza degli altri, perchè è ferrarese: « Questo *si sa di certo*, che da Venezia portò « a Ferrara la maniera di colorire a olio. *Vasari di Siena*, T. VI, pag. 217.

(4) Notisi l'espressione di. « *Appoggiò alla vivacità* del di lui pennello « una grand'opera ». *Ibid.* pag. 218.

(5) Il Lanzi, (T. IV, pag. 246) « Non credo vera la data 1462, che di- « cesi apposta a una di quelle storie di Mezzarata, e se v'è, la credo anzi « aggiunta ». Ma perchè credere aggiunto il 1462, in vece che il 1404? Dirò anzi che il 1462, apposto a una di quelle storie, mi fa credere che in vece 1404, che in numeri romani scrivesi MCCCCIV; vi fosse scritto MCCCCLV; e che fosse scambiato da chi lesse un L con un I.

(6) Nella stessa Galleria Costabili sono quattro altre opere ad esso attribuite. Fra quelle è un'Adorazione de' Magi, dove un cavallo ha nella culatta un G. G. che sono le iniziali dell'Artefice. Ma come mai d'un'opera sì fatta non ha parlato il Cittadella; essendo l'unica segnata colle iniziali? Essa somiglia molto alle opere degli antichi Senesi.

La Tavola del Gesù morto, ch' è la meno incerta, perchè citata dal Cittadella, è dallo stesso Sig. Laderchi notata *di forme non molto scelte*.

E se Galasso fosse anco vissuto nel 1404, come non è provato, e come non parmi; può esso andare in concorrenza collo Zingaro, e con Stefano da Zevio; per non parlare dei Fiorentini, e dei Senesi?

(7) Il Baruffaldi dice che Piero della Francesca fu là chiamato dal Duca Borso (*ib.*): il P. della Valle mostra che ciò dovè avvenire sotto il Marchese Niccolò III, suo padre.

(8) Lo sbaglio è questo. A pag. 26 citasi di quest'Antonio « La morte di « una Santa, forse S. Chiara ec. » E si aggiunge: « Questo *quadretto in* « *tela*..... era nel Corpus Domini, fra quelli che il Cittadella riconobbe « come opera dell'Alberti (V. II, pag. 207 ». Or, avendo io riscontrato

il luogo, v' ho letto. « Ho veduti in un piccolo Oratorio nel monastero del « Corpus Domini due quadri, antichissimi (da lui creduti di Galasso)... « come ancora diverse *Tavolette* o di esso, o di Antonio Alberti ». Parmi chiaro che le diverse *Tavolette* non si possono confondere con questo *quadretto in tela*.

(9) Debbesi questa scoperta al Sig. Alessandro Compagnoni di Bologna, che ha fatto cader la calce dell' intonaco, senza offendere in verun conto le pitture.

(10) Notizie più particolari possono vedersi nella Vita scritta dal Baruffaldi, ristampata con accurate osservazioni del Sig. Dott. Giuseppe Petrucci.

(11) *Zecca di Gubbio*, pag. 209.

(12) Il Muratori scrive (Ant. Est. T. II, pag. 224) che « Borso spese « grandi somme in fabbricar le mura di Ferrara ec..... e in accrescere il « palazzo di Schifanoja ».

(13) T. II, pag. 23, ed. di Milano.

(14) La miglior opera del Cossa sono due figure possedute dall' egregio Sig. Cav. Kesner, Ministro Annoverese in Roma, e più Artista, che dilettante di Arti, uomo pieno di cultura, di gentilezza, e di cortesia.

(15) Note al Vasari di Siena, T. VIII, pag. 4, nel Supplemento.

(16) Pittori Cremonesi, pag. 17.

(17) Zaist, pag. 29.

CAPITOLO QUINTO

IL DUOMO D'ORVIETO

LUCA SIGNORELLI

Se nella gran basilica d' Assisi (1), e nella più parte delle pareti del Campo Santo di Pisa, la Pittura Italiana ebbe la culla, e si mostrò pura e leggiadra nella sua adolescenza; spiegò nel mirabil Duomo d'Orvieto e le grazie e la forza della prima sua gioventù. Tacendo dei mosaici, e delle sculture, che tanto n' adornano la facciata (2), (per cui solo meriterebbe quel magnifico tempio d' esser visitato dagli stranieri) e ristringendomi alle sole pitture dell' interno: fra queste pure tacendo della Madonna in tavola detta di San Brizio (3); e del Reliquiario colle belle storie smaltate di quell' Ugolino di maestro Vieri, di cui si parlò al Capitolo X del Volume Secondo; dirò che per quanto rimane ancora nelle pareti, merita d' esser questo monumento considerato come uno de' più importanti non solo della Cristianità, ma del mondo.

Rimettendo i lettori alle minute notizie datene dal Padre della Valle, per ciò che riguarda il tempo della sua erezione; gli artefici, che v' impiegarono l'opera loro per iscolpire i marmi, dipingere i vetri, e lavorare di tarsìa; la nostra osservazione principale deve portarsi sulla Tribuna, e sulle due Cappelle laterali, che formano, benchè inegualmente la croce del tempio.

Cominciando dalla prima, fu la volta dipinta da Ugolino di Prete Ilario, di cui si è già parlato. In essa vennero

espressi maestosamente i misteri principali della Cristiana Religione: il Padre Eterno, circondato dalle angeliche gerarchie: quindi il divin Figlio in gloria: il Santo Spirito, che diffonde i suoi splendori sull'universo: e in fine l'Assunzione e la Coronazione della Vergine, a cui dedicato è quel tempio.

Mediocre artefice era Ugolino: e tali dovevano esser naturalmente le sue opere; ma non può certamente disprezzarsene l'invenzione; perchè, dopo aver sotto la volta rappresentato i Profeti, che annunziarono la nuova Legge, più sotto vi effigiò gli Apostoli, ciascuno de'quali tiene in mano una Cartella, con un articolo del Simbolo; che le diè fondamento e principio.

In ventisei storie divise poi sono le tre pareti di essa Tribuna; dove si veggono i fatti principali del Nuovo Testamento (4).

Si chiude questa ricca serie di pitture, con quaranta mezze figure di santi Personaggi della Cristianità, eseguiti a chiaroscuro in campo d'oro; scelti principalmente fra quelli, che nelle opere loro parlarono del mistero dell'Incarnazione, celebrando le doti della Madre divina.

È da compiangersi che l'umido esterno abbia penetrato per le pareti, in quella specialmente ch'è dalla parte dell'Epistola; sì che, smosso l'intonaco, sia caduta qualche figura; ma questo è pur troppo il destino di simili monumenti.

La Cappella dalla parte del Vangelo, detta del sacro Corporale, poichè viene esso custodito nel Reliquiario, a lungo descritto dal D'Agincourt, fu cominciata pare a dipingersi nel 1356. Lo stesso Ugolino di Prete Ilario n'aveva avuta la soprintendenza prima d'ornare la Tribuna. Le pitture sono pressochè tutte guaste; ma degna di considerazione è la Vergine detta dei Raccomandati, che da molti si è creduto e si è scritto essere opera di Gentile da Fabriano; ma che a prima vista, ed anche senza l'Iscrizione che v'è apposta, il modo col quale è composta, la dichiara

per lavoro del Secolo XIV. Essa fu in origine dipinta da Lippo Memmi; e quindi tutta ridipinta, per quanto può giudicarsi, da Benozzo Gozzoli (5).

Queste notizie di pittori, che appartengono all'Epoca Prima della Storia Pittorica ho voluto premettere, innanzi di venire a parlare dei lavori mirabili del Beato Angelico, e del celebre suo discepolo. E ad essi, dovrebbe aggiungersi per terzo Gentile da Fabriano, che dipinse a sinistra, poco dopo entrati in chiesa, e presso il Fonte battesimale, una Vergine piena di dolcezza e di grazia; ma di cui non rimane adesso che l'intenzione, tanto è guasta (come già si disse) e malconcia dai ritocchi.

Era dunque l'anno 1447, allorchè dopo aver cominciato in Roma la gran Cappella di Niccolò V, per cercar refrigerio dai calori dell'estate, si era l'Angelico condotto in Orvieto; e seco era Benozzo Gozzoli, che nato col secolo era in tutta la forza dell'ingegno.

A loro vennero compagni un Giovanni Antonio di Firenze, e un Giacomo di Poli; ai quali tutti, (perchè sono anch'essi nominati nel contratto) fu allogata non senza qualche difficoltà per le condizioni, ne' 14 di Giugno 1447 la cappella finchè fosse interamente dipinta; nell'opera della quale dovevano impiegare per ciascun anno i mesi di giugno, luglio, agosto e settembre.

Fece i disegni l'Angelico (6), mentre si costruivano i ponti; si diede coi compagni a lavorare indefessamente, appena furono inalzati; e nei 28 di settembre posero fine a quella parte di lavoro, che oggi si vede.

Le opere di questi due rari ingegni aiutati da due soli discepoli, eseguite nello spazio di cento giorni (7), sembrano sorte per miracolo: e questo, che a me sembrò la prima volta che le vidi, si accrebbe la seconda. Nè credo ingannarmi, se affermo che lo stesso parer dovrà senza fallo a chiunque anco minimamente s'intenda della difficoltà d'operare con tanta sollecitudine e tanta perfezione.

Cominciarono essi a dipingere i lunettoni; e l'opinione

comune porta che il Cristo in gloria, il quale vedesi sopra l'altare dedicato alla Vergine, sia opera dell'Angelico ugualmente che i Profeti dal lato dell'Epistola: e che ogni rimanente sia di Benozzo.

Io sarei di parere contrario; e penso che i soli Profeti appartengano all'Angelico; il Cristo in gloria col rimanente a Benozzo ed agli altri. E questo me lo fa credere, la maniera non solo differente, ma il riflettere che i Profeti quantunque disposti come il luogo permetteva, gli uni sopra degli altri, sono per l'aria delle teste l'opera più grandiosa, e per l'esecuzione la più perfetta del Monaco Fiorentino. Questa perfezione dovrebbe trovarsi anco nel Cristo, che parmi a quelli d'alcun poco inferiore.

Ma v'è di più. Se egli fece i disegni del tutto, come può credersi che nel tempo rimasogli fino al 28 di settembre potesse col suo pennello eseguire altro che i Profeti? Essi soli basterebbero per occupare il doppio dello spazio di tempo impiegatovi: molto più, se vi si aggiungano i disegni. E furon questi, oltre il Cristo, un coro di Angeli, che sollevano in alto la Croce, circondata da altri, che tengono in mano i varj strumenti della Passione, disposti convenientemente. Presso a quelli vedesi la Vergine in mezzo agli Apostoli: e in fine, sono rappresentati i quattro Dottori della Chiesa, coi quattro Fondatori de' principali Ordini mendicanti.

Se le composizioni, rigorosamente parlando, nulla presentano di singolare; le arie delle teste sono tutte belle, variate con espressione; come piena di verità è la mossa del S. Francesco.

A questo lavoro, eseguito come si è detto sino ai 28 di settembre del 1447, dovea succedere il rimanente della volta e le quattro pareti. Ma, che che ne fosse la cagione, nè l'Angelico nè i compagni più tornarono in Orvieto; e la cappella restò disadorna per ancor mezzo secolo.

E ragione vuole che si dica essere ciò stato ventura pel progresso delle Arti: perchè senza questo, Luca Signorelli

non avrebbe potuto spiegar le ali ad un lavoro, che riguardar si può, dopo questo tempo, come il più portentoso per la forza dell'espressione, e l'ardimento della fantasia. Sicchè si dee con verità concludere, che per gli sforzi dei maestri Toscani fu riunito in questo gran tempio quel che forma gli estremi attributi del bello, la grazia e la sublimità. E con queste riflessioni termino quanto erami restato a dire sul primo Periodo della Seconda Epoca della mia Storia.

Ma, lasciando gli ornamenti di scultura, che come si è già notato, grandi sono e mirabili in questo tempio; dirò che Luca Signorelli, nella Cappella della Vergine di San Brizio in Orvieto, è come Benozzo Gozzoli nel Campo Santo di Pisa. Chi non lo ha veduto là, non può comprendere quello ch'ei vaglia. Dirò di più, che siccome pochi stranieri si conducono a visitar quei dipinti; dall'ignorarli è nato il falso giudizio, che lo pone dopo a varj suoi coetanei, mentre a me sembra, che nella grandezza specialmente, come nella forza del disegno, egli non ceda a veruno.

Lo stesso Cavalier D'Agincourt, quantunque lo nomini fra gli autori del rinnovamento dell'arte, si ristringe « ad « ammirarne la correzione, e la facilità nel disegno (8) » nelle storie di Mosè nella Sistina, da lui eseguite in concorrenza di altri verso il 1473, per ordine di Sisto IV, che le pitture volea più ricche che belle; loda sopra ogni altra sua opera l'Istituzione dell'Eucaristia, dipinta in patria (9); ma quando viene a trattare della gran cappella d'Orvieto, si contenta di scrivere esser « sembrata assai generalmente « degna d'approvazione (10) ». Il Lanzi, parlando di questo vero colosso dell'arte, non solo se ne sbriga in poco più di venti versi, ma citando i dipinti d'Orvieto, « dove « sono que'tanti ignudi, i cui atteggiamenti non sdegnò « d'imitare Michelangelo (11) », altro non aggiunge, nè vi si arresta, come parmi che meritassero; il che mi fa sospettare che non li vedesse.

Io non seguiterò l'ardita opinione ch'ei prese dal Vasari, sull' imitazione fattane da Michelangelo; e perchè parmi troppo superba, e perchè non la credo vera: ma dirò con piena convinzione che Luca, gettando per così dire i germi dello stile severo, si fece grande da sè, senza modelli e quasi senza maestro.

So bene che il Vasari lasciò scritto avere egli studiato sotto Piero della Francesca, opinione ripetuta dal Taja, nella descrizione del Vaticano; ma ciò che rileva? sarebbe lo stesso che si trovasse scritto negl'Istorici Greci, che Pindaro fu discepolo d'Anacreonte. Non per questo, la distanza non sarebbe meno incommensurabile.

Da Piero imparò con intelligenza il disegno; e soprattutto quella misura negli ardimenti, per la quale, allorchè volò con le proprie ali, non oltrepassò mai la convenienza e la naturalezza; ma non poteva certamente apprendere da lui quell'altezza di concetti, quel segnare con larghezza e forza, e quella fecondità nel comporre, che sono le qualità principali di questo grande Artefice.

Nulla dirò delle prime sue opere, per la più parte perdute, dove abbiamo dal Vasari, che imitasse la maniera del Borghese; nè di quelle di Siena (12), inferiori certamente a quanto fece di poi, benchè nella stanza del palazzo del Magnifico, dove un po'secco è il disegno, cominci a trasparire quel che Luca sarà per essere.

Nelle storie della Sistina si vede che già cammina più libero e franco; e, se non può ammettersi il giudizio del Vasari, che poi ritratta (come vedremo allorchè verrassi a parlare di Cosimo Rosselli) e se non posso convenire col Taja che lo loda « pel grande a un tempo, e pel grazioso; (la quale ultima dote, se il Signorelli avesse veramente posseduta, non sarebbe sui secondi gradi, ma sui primi) tutto considerato, in quella cappella « egli può gareggiar, « come scrive il Lanzi, cogli altri » che pur furono i principali del Secolo.

Ma chi può dirne d'onde attingesse quel grandioso, che

vedesi e nella Deposizione della Fratta, e nei Novissimi di Orvieto? In mezzo alla timidità de' suoi coetanei, l'arditezza che egli dispiega è un enigma, che non può intendersi altrimenti fuorchè colla trascendenza dell'ingegno.

Ma per venire alla Deposizione; quantunque sì fatto argomento abbia esercitati pressochè tutti i pennelli degli artefici anteriori e posteriori a lui, parvemi di riscontrarvi un modo sì grandioso ad un tempo, e sì vero, che a gran distanza lascia quelli, che lo precedettero; e, se non può lottare col quadro famoso del Ricciarelli (13); anco dopo averlo ammirato, non si dimentica quello di Luca.

I due, che fan discendere il corpo di Cristo, come quello che regge la scala a destra dello spettatore, non potrebbero far meglio l'ufficio loro. Pietoso è l'atto della Maddalena, che raccoglie devota nella palma sinistra il sangue che sgorga dai divini piedi; come devoto è quello di Giuseppe d'Arimatea, che bacia uno dei chiodi.

Che faremo senza il caro Maestro? par che dica San Giovanni; mentre al calare della morta salma, rigida qual esser debbe in quello stato, la Vergine, a cui fan corona le addolorate Marie, cade svenuta con nobilissimo dolore.

Ma non ostante i molti pregi, di gran lunga inferiore, e per invenzione e per arte, rimane questo quadro alle storie dei Novissimi di Orvieto, sui quali tornando, è necessario premettere quanto segue.

Della cappella della Vergine di San Brizio non erano compiuti che quattro brevi spartimenti, nella volta; e gli Orvietani, conoscendo il merito dell'Angelico e del Gozzoli, piuttosto che affidare il rimanente a mani mediocri, o inesperte, ne avevano lasciate le mura disadorne per oltre mezzo secolo.

La fama levata dal merito del Signorelli pare che li spingesse in fine a ricercarlo; e non voglio passar sotto silenzio i nomi di Lodovico Benincasa e di Placido Oddi, perchè se avrà questa mia opera la sorte di giungere alla posterità, come ogni autore ardentemente desidera; si ren-

da la debita lode a coloro, che indovinarono l' ingegno di Luca, come il gran Pontefice (14) indovinò quello di Michelangelo e di Raffaello.

Venne dunque Luca condotto in Orvieto, e posto subito mano a terminare il Paradiso, in pochi anni compiè i Novissimi, con sommo contento degli Orvietani, e con sua grandissima fama.

Come ho notato di sopra, vuolsi che alcune figure di queste storie abbiano avuto la gloria di essere imitate da Michelangelo: ma non sarebbe meglio credere, che, avendo ambedue fatto profondamente gli studj anatomici, siansi incontrati nella medesima scelta, imitando ciò che meglio esprime il loro modo di sentire e vedere? il Vasari poi scrive che « alcune parti del suo divino Giudizio furono « da Michelangelo tolte in parte dall' invenzioni di Luca, « come sono Angeli, Demonj, l' ordine de' cieli, e altre « cose, nelle quali..... imitò l' andar di Luca, come può « vedere ognuno ».

E siccome ho veduto, ed esaminato; parmi di poter asserire, che i Demonj per lo più hanno le ale di vipistrello, come avea cominciato a dipingerli Giotto (15), e come poi li fece l' Orgagna nel Trionfo della Morte; figure tutte convenzionali; sicchè non v' ha merito a dipingerli, nè ad imitarli. La difficoltà, come il pregio, consiste nell' espressione; nella quale il Signorelli non può venire in concorso col Buonarroti.

In quanto agli Angeli, è forza confessare, che quelli di Michelangelo hanno minor grazia di quelli di Luca; come questi son vinti da quelli prima di lui dipinti dall' Angelico, in ogni luogo dove li ha posti, e in essi certamente non ha imitazione: sicchè termino col dire, che tutte le ragioni portano a credere che il Vasari al par del Lanzi non avesse vedute queste famose storie dei Novissimi (16).

Venendo a parlarne, comincio a stabilire, che nessuna difficoltà vera trovarsi potea nel Paradiso; e perchè il Cristo giudice era già stato dipinto dal Gozzoli; e maestosi e

convenienti all'altezza del luogo erano i Profeti e gli altri Personaggi dell'antico Testamento effigiati con sì gran magistero dall'Angelico, che avea disegnato anco il Cristo. Il Signorelli non fece che seguitar l'intendimento del raro suo predecessore.

Le figure di varj angeli sono belle; l'aria della felicità eterna traspare dalle loro sembianze; ma venendo alla gran composizione del Paradiso, poichè, facendo parte anche della volta debbe aver cominciato da quello, le figure degli eletti mi pajono restare al di sotto delle altre, che Luca dipinse nelle contigue pareti. Si è detto altrove, che la varietà degli atti nel gaudio è più difficile ad esprimersi della varietà nel dolore. E nell'espressione di questo si vedrà che il Signorelli è padrone dell'arte.

Ma prima d'ogni altra avvertenza è da notarsi la fecondità dell'ingegno sublime di lui, in quanto ha immaginato, per rappresentarci le scene, che avverranno secondo le Sacre Carte, innanzi la fine dei secoli, coll'apparizione dell'Anticristo.

Egli ce lo figura nel mezzo del quadro, elevato sopra un piedistallo, in atto di predicare alle turbe, che accorrono in folla intorno di lui. Vedesi la figura d'un demonio, che gli si è posto presso l'orecchio sinistro, per ispirargli quel che dir debbe. Oggetti preziosi, ricchi ornamenti, e somme di danari a' suoi piedi, stanno là per simbolo delle umane seduzioni. Altre scene sono espresse al di sopra e d'intorno, se non che nella più alta parte, si rivede lo stesso Anticristo non già portato dai demonj (come scrive il P. della Valle, che ne ha pur dato la stampa) ma capovolto (17), in atto di precipitare, mentre l'Arcangelo Michele gli è sopra colla spada per fenderlo in mezzo. La varietà di molti gruppi è mirabile; come bene in prospettiva è il tempio che vedesi a destra (18).

Caduto l'Anticristo, cominciano gli orrori, che si succederanno in cielo ed in terra, nella confusione degli elementi, al disciogliersi della natura. Questi sono rappresen-

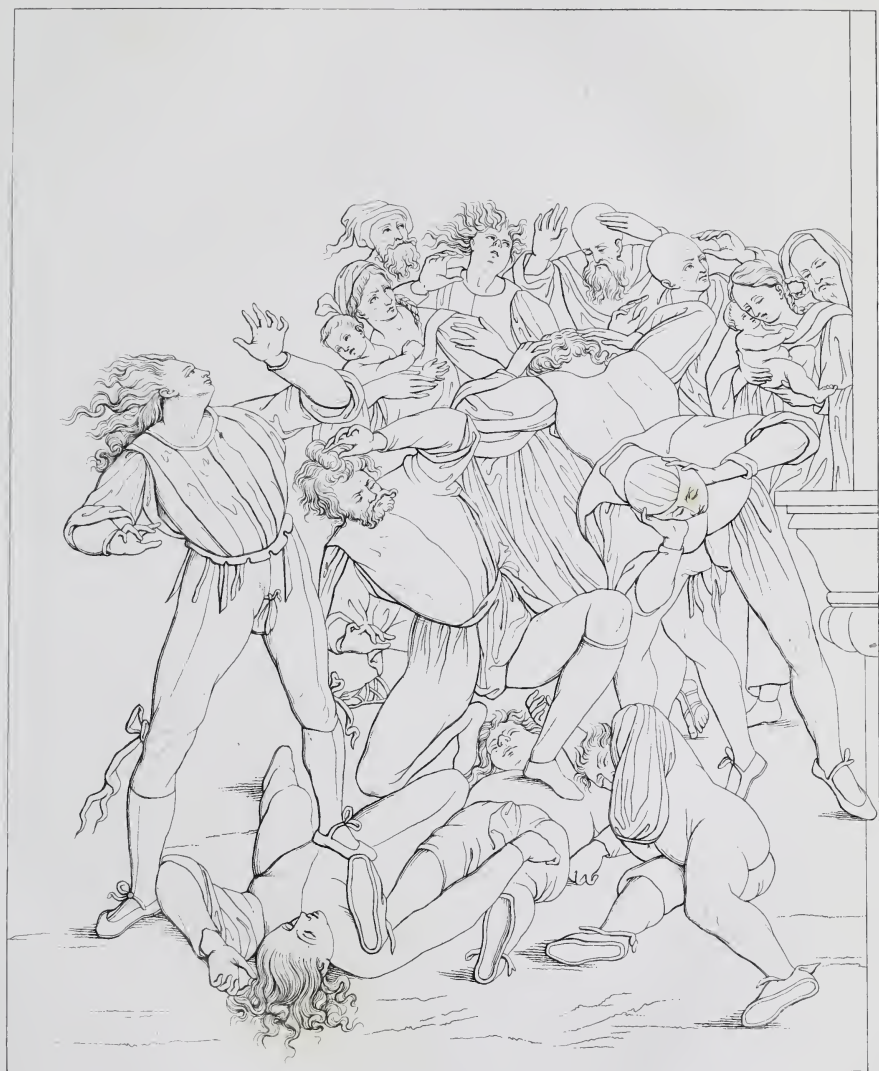
tati intorno all'arco della porta. Si veggono, angeli che versano l'ira celeste sugli uomini: l'aria è rotta dai folgori; alcuni cercano scampo, pieni d'angoscia e di terrore: altri stan per cadere; altri già son caduti sotto i colpi dei fulmini. Questa, se non m'inganno, è la parte più bella di tutte le storie; sicchè la riporto di contro. Si esamini la differenza nello stesso sentimento di cordoglio, dall'Artefice sì vivamente rappresentato ed espresso in tante sembianze; nè si potrà negare, che se il sublime nelle opere dell'arte, come in quelle della parola, è il grado, a cui men facilmente si perviene degli altri, il Signorelli non ha se non Michelangelo al di sopra di lui.

A destra, e rimpetto all'Anticristo, è la storia della Resurrezione dei morti, al suono delle trombe, che due angeli con le ali dispiegate han già imboccate dal cielo. Ha qui voluto l'Artefice rappresentare la gradazione, con cui le anime riprenderanno i lor corpi; e l'incertezza delle speranze, e l'angoscia dei timori da cui saranno accompagnate.

Chi, già rivestita la carne, sta mirando il cielo, a cui anela: chi sta trepidando, se anderà o no in luogo di salvazione: chi sta fremendo ad aspettare la terribil sentenza. Qua una donna leggiadra soavemente abbraccia il marito; là un marito ajuta la moglie, (che giunte gli porge le mani), a sollevarsi più agevolmente da terra.

V'ha taluno, che alla terra s'appoggia, per riprender l'uso de' sensi; altri desti appena sembra che ignorino come son chiamati a vita novella; altri mostrano la maraviglia nell'udirsi destare dal sonno della morte; altri infine si raggirano nelle osse rannodate, per riprender la carne; mentre alcun teschio qua e là va in traccia delle sue ossa disperse.

Non dirò col Della Valle; che « qui sono alcune figure, « che Raffaello stesso non avrebbe fatto migliori » : perchè spetta al retore, e non allo storico di amplificar tanto le cose; ma dico, che dopo i Sette grandi (19), può il Signo-

III.

relli, anco per la gentilezza delle figure femminili, e per la convenienza nel rappresentare i nudi, venire in concorrenza con tutti gli altri.

Dopo questa bella storia, seguita quella, che impropriamente si chiama dell'Inferno; mentre in vero non è che la riunione dei reprobi, per esservi condotti. La bocca del baratro infernale è figurata presso la finestra, da cui escono fiamme. Stanno sulle nubi tre Angeli, armati di ferro, in atto di sguainare le spade: due Demoni ugualmente in alto han rovesciati due peccatori, che si erano rivolti per salire al cielo; mentre un terzo demonio ha ghermito e porta sul dorso una leggiadra donna, che la tradizione costante in Orvieto dice avere l'Artefice presa e dipinta dal vero (20). La do incisa di contro.

La compiacenza, con cui lo Spirito infernale la riguarda, non può essere più espressiva; come nel volto della donna, in cui vedesi più lo sbalordimento che lo spavento, appar l'intenzione del Pittore di conservarne quanto più potea la fisonomia nel suo stato naturale.

Del resto, nella rappresentanza dei demonj intorno ai miseri, alcuni da loro avvinghiati, altri nell'atto di esserlo; chi legato con corde ritorte nelle braccia dietro alle reni; chi per le cosce, chi pel collo; e chi con una, chi con altra attitudine presi, e fermati dai possenti artigli loro; è una varietà immensa, come immensa è la varietà nelle sembianze, nelle forme, e nell'espression del dolore.

Un gran demonio sul davanti, che ha gettato un forte laccio al collo d'una leggiadra donna, già caduta in terra, e che a lei preme una tempia col piede, per poterla stringere più sicuramente, mentr'essa cogli occhi in fuori, e colle labbra ingrossate, mostra gli effetti della strangolazione; non potrebbe dipingersi meglio. Ambedue le figure furono riportate dal D'Agincourt.

In fine, pare che questo quadro per la forza del disegno, per la diversità dei gruppi e per la disposizione delle figure, sia il più studiato e il più magistrale del Signorelli.

Rimetto i lettori a quanto leggesi nella particolare storia di questo Tempio, per le molte medaglie che l'adornano. In esse, secondo lo stile usato da Dante, pare che abbia voluto il Pittore illustrare con soggetti mitologici gli argomenti cristiani, come vedesi nel Purgatorio: e in vero per un ingegno grandissimo, com'era il suo, la lettura della divina Commedia doveva esserne lo studio favorito (21).

Checchè altri ne creda, le figure tutte di questa cappella famosa, se non altro dalla metà in su, furon di sua mano (22); troppo chiari essendo i termini del contratto. Essa è una delle più grandi opere a fresco, di cui vada superba l'Italia; come l'Artefice n'è uno dei più splendidi ornamenti. E siccome parmi che a sè solo egli debba la sua grandezza: solo qui l'ho posto, prima di venire a parlare dei tanti suoi contemporanei.

NOTE

(1) A proposito di questa Basilica, si nota che Sebastiano Ranghiasci fu l'autore della descrizione di essa, non avendoci fatto il Fea che la Prefazione.

(2) Di esse avremo una bella descrizione in breve, per opera del dotto Sig. Enrico Schultz, da me già citato.

(3) La Vergine di San Brizio è tutta ridipinta. Il Padre della Valle ne ha dato la stampa. È una delle solite Madonne di forme convenzionali, anteriori a Giotto; ma non parmi che sia vero quanto da lui si scrive (pag. 209) che la Vergine di Guido da Siena da me data alla pag. 91 del T. I, sia una copia di questa. Se ne può fare il confronto.

(4) Sono minutamente descritti nella Storia di esso Duomo del P. della Valle.

(5) Il tono delle tinte è simile a quello che vedesi tenuto nel ritocco della Madonna della Sala di S. Gimignano, fatto da Benozzo, che v'appose il suo nome. L'Iscrizione poi di questa Vergine dei Raccomandati è la seguente: LIPPUS DE SENA NAT · NOS PINCX · AMENA.

(6) Come apparisce dal Contratto. Vedi Storia del Duomo d'Orvieto, pag. 306 nota (*c*).

(7) Vedi la detta Storia, pag. 128.

(8) T. IV, pag. 572.

(9) Lodevole per l'esecuzione; ma il concetto?

(10) T. IV, pag. 433.

(11) T. I, pag. 119.

(12) I freschi già nel Palazzo del Magnifico furono trasportati nella Galleria dell'Accademia.

(13) Benchè ridotto adesso in cattivo stato.

(14) Giulio II. Non per vanagloria, ma perchè non sono d'accordo col Guicciardini; prego i lettori a vedere quanto scrissi di questo gran Pontefice, in fine del mio Saggio su quello Storico. Egli è uno dei Principi più benemeriti delle Arti, di quanti mai ne furono e forse saranno; perchè non è da presumersi che si rinnovi un secolo, dove siano due uomini come Raffaello e Michelangelo.

(15) Nel Demonio, che comparisce all'Eterno, per dimandar licenza di percuoter Giobbe, nella storia prima del Campo Santo di Pisa.

(16) È egli possibile, non che probabile, che se avesse vedute quelle quattro spaziose pareti, dove tanto esercitar potea l'arte sua del bello scrivere, come appare dalla descrizione delle Cappelle de' Sassetti in S. Trinita, e dei Tornabuoni, in S. M. Novella, ambedue del Ghirlandajo; dopo averne

detto al principio della Vita di Luca, « che fu ne' suoi tempi tenuto in Italia « tanto famoso, e l'opere sue in tanto pregio, quanto nessun altro in qualsi- « voglia tempo sia stato giammai » è egli possibile, dico, che se le avesse vedute, se ne sarebbe sbrigato con le seguenti parole: « Fece tutte le storie « della fine del mondo con bizzarra e capricciosa invenzione: angeli, demo- « nj, rovine, terremuoti, fuochi, miracoli d'Anticristo, e molte altre cose « simili: oltre ciò ignudi, scorti, e molte belle figure, immaginandosi il « terrore che sarà in quello estremo e tremendo giorno »; e null'altro? Ei non le descrisse, perchè non le aveva vedute.

Un' altra prova poi la deduco dall'aver detto che in queste storie *ritrasse molti amici suoi e se stesso; Niccolò, Paolo, Vitellozzo Vitelli;* e aver taciuto poi del Beato Angelico, che gli è accanto, e che trascurato non avrebbe, se le avesse vedute. V. nota (18).

(17) Storia del Duomo d'Orvieto, pag. 213.

(18) A sinistra dello spettatore in due figure, messe là come presenti alle azioni dell'Anticristo, sono effigiati i ritratti del B. Angelico e di Luca stesso. Il tempio è stato ivi posto dall'Artefice, perchè dice S. Paolo che l'Anticristo *sederà nel tempio di Dio*. V. Bibbia di Vence, Milano, T. VII delle Dissertazioni, pag. 107.

(19) Raffaello, Coreggio, Tiziano, Michelangelo, Leonardo, Andrea, e il Frate.

(20) La storia di questa donna, che data al bel tempo, visto ivi il suo ritratto, mutò costume, è raccontata dal Clementini, come abbiamo dal Padre della Valle, pag. 214. Ho creduto di far cosa grata ai lettori, facendo intagliare, e riportando quel gruppo.

(21) L' unire alle sacre anche storie profane, dietro l' esempio di Dante, fu comune in quel secolo. Scrive l'egregio G. B. Niccolini, nella sua bella Prosa sul quadro delle Parche, del R. Palagio dei Pitti, attribuito a Michelangelo, e ristampata ora in fine de' suoi Discorsi, che « Michelangelo cercò « il sublime nel terrore; e sull'esempio di Dante non si astenne dal far uso « della Mitologia ancora ne' subietti sacri, come nel suo Giudizio Universa- « le; licenza della quale ambedue potrebbero giustificarsi per varie conside- « razioni, e segnatamente perchè da molti de' primi Cristiani tenevasi, che « le Divinità, le quali usurparono al vero Dio il culto degli uomini fossero « Demoni, e quindi avessero una esistenza reale ».

E tanto è giusta questa riflessione, che il Milton nella sua bella Rassegna dei Demoni, li rappresenta coi nomi dei varj Idoli, sotto i quali erano, o erano stati adorati in terra dagli uomini.

(22) Ecco le parole del Contratto, che trovasi a pag. 320 della Storia del Duomo d'Orvieto, nota (*a*). Egli doveva: « pingere *manu propria* omnes « figuras fiendas in dictis voltis et maxime facies et omnia membra figurarum « omnium a medio figure (*sic*) supra etc.

CAPITOLO SESTO

SCUOLA NAPOLETANA E SICULA

MCDLX. A MD.

Entrati nel secondo Periodo del gran Secolo della Pittura Italiana, e di cui ci ha svelato l'importanza quel ch'abbiam veduto del trascendente ingegno del Signorelli, debbo ricordare ai lettori quanto esposi fin da principio, che intendo cioè di scriver la Storia dei capitani e degli ufficiali, non quella dei soldati, e della moltitudine che suol seguitare gli eserciti. E pur troppo, gettando uno sguardo sull'Abecedario Pittorico, si resta confusi e dispiacenti di leggervi tanti nomi di mediocri artefici; le opere de'quali servivano una volta di adornamento ai palagi dei ricchi fastosi ed incolti; ma che non debbono trovar luogo nelle carte destinate a propagare i meriti e la celebrità dei veri grandi. E so bene che mi avverrà di nominarne taluni, che i falsi giudizj dei nostri maggiori, e la pompa delle ripetute lodi municipali han consacrato nella generale opinione, come degni di stima, e che tali non sono; ma in ciò sarò facilmente scusato da coloro, i quali conoscono, che dove sono opere umane, debbono esservi anche imperfezioni: e faccia la Fortuna, che in questa mia Storia siano poche.

Or vediamo qual fosse verso il 1460 lo stato della Pittura in Italia; e quale incremento fece sino all'anno 1500, cominciando dai Regni delle due Sicilie.

Secondo l'opinione dei più colti Napoletani, intelligenti di Belle Arti, dovendosi far uso delle notizie del De Domi-

nici con molta riserva, dirò che sono stato incerto di nominar qui come pittore l'Abate Bamboccio (1), che fu anche scultore ed architetto di qualche merito; ma v'è l'autorità del Cavalier Massimo Stanzioni, che lo dice non solo scolare del Zingaro, ma tanto amato da lui, che non sdegnò talvolta di ritoccar le sue opere (2).

Discepoli non volgari del Zingaro furono Pietro e Polito Donzelli, o del Donzello, figliastri di Angelo Franco; nominati dal Vasari (3), forse perchè congiunti al celebre Architetto Giuliano da Majano. Sono nella Galleria di Napoli varj quadri sì dell'uno, sì dell'altro fratello: ma, per quanto giudicar ne posso, mi parvero a gran distanza del maestro. Quindi non so come siasi potuto scrivere che le pitture di esso talvolta si scambiavano colle loro. Quelle del Refettorio di S. Maria la Nuova sono sì malconce, da non poterne giudicare; e quelle di Poggio reale, villa degli Aragonesi, sono totalmente guaste.

Era stato Poggio reale fatto inalzare a Giuliano da Alfonso I; e chiamato lo Zingaro a dipingervi. Egli vi condusse i Donzelli come ajuti; e, indi morto il maestro, seguitarono essi e compierono il lavoro, di cui probabilmente lo Zingaro avea lasciato il disegno e i cartoni. Rappresentava la Congiura dei Baroni contro Ferdinando; e sì il De Dominici, sì gli altri portano a cielo quell'opera. Le parole del primo son queste: « n'ebbero i due fratelli tutti « gli applausi e le laudi dovute a tanta perfettissima ope- « ra (4); che, secondo allora, migliore non se n'era ve- « duta »: parole, che dimostrano avere avuto in patria i Donzelli maggior fama, e creduti dagli Scrittori di merito maggiore di quello, che non apparisce dalle opere, che son rimaste di essi.

Di Matteo da Siena, che fu in Napoli, e vi propagò il gusto della sua Scuola, si parlerà nel Capo seguente; nè molto può dirsi di Silvestro Buono, che dopo la morte dello Zingaro terminò d'istruirsi sotto i Donzelli. Di lui sono varj quadri sparsi per le chiese di Napoli; e tra que-

sti una tavola in S. Pier Martire, che non manca di merito. L'avvocato Grossi scrive che egli ha una maniera sua propria di colorire; che ha maggior grazia e dolcezza degli altri; che « accompagna i suoi lavori con disegno pu-
« ro, con gran copia di figure tutto ben situate, con mos-
« se proprie e naturali. . . . . sì che nel tutto insieme avea
« superato i Donzelli ». E qui basti, perchè le lodi di qualche altro scrittore, che ne parla, mi sono sembrate soverchie.

Tre discepoli escirono da lui, ma un solo appartiene a questo periodo; ed è il Tesauro, da alcuni chiamato Bernardo, ma dall'Avvocato Grossi (5) chiamato Tesauro II.

Fu lodato dai contemporanei; e citasi la cappella di S. Aspreno da lui dipinta nel Duomo; ma che adesso imbrattata da un inesperto discepolo del Solimena, non ha vestigio appena di quel che fu. Il Giordano, veduta la sua pittura de'Sacramenti, lo salutò per valentuomo (6).

Degli altri due suoi condiscepoli, di lui meno provetti, si farà parola nel volume seguente. Sicchè fino ad ora non ci avvolgiamo, come ciascun vede, se non se fra mediocri.

L'uomo, che dà nome e splendore alla Scuola Napoletana di questo periodo è Antonello da Messina; ma poichè pare che i Siciliani non si contentino di venire in comunanza, per l'origine dell'arte, col Continente lor prossimo; tornerò un istante indietro, per soddisfare al desiderio dei colti abitatori di quella grande, e per ogni conto importantissima Isola.

Dirò dunque che molti sono i monumenti antichissimi che vantano (7). Tal è un San Giovanni Batista dipinto interamente alla greca maniera, che trovasi nel Museo dei Padri Gesuiti di Palermo. Esso porta il nome dell'autore (8) ma non l'anno. Il Santo apparisce alato; le pieghe son trite; e, secondo l'opinione del Prof. Agostino Gallo, che me n'ha inviato il disegno con molta cortesia, sembra degli ultimi tempi Saraceni, quando la Chiesa Sicula di-

pendeva da quella d'Oriente, e dal Patriarca di Costantinopoli.

Nella Chiesa di Montevergine è una Madonna, nominata della consolazione, che dicesi donata verso il 1071 dal Conte Ruggieri a quella di San Giacomo la Mazzara, e di là trasportata. In Santa Maria dell'Ammiraglio è ugualmente una Vergine senza il divin Figlio; che quantunque credasi dipinta circa il 1113 (anno della consacrazione della Chiesa) parmi alle forme molto anteriore all'antecedente.

Nel monastero di Santa Caterina, è una Vergine con alcuni Santi coll'anno 1165; ed una detta della Perla (donata da Matteo Ajello, gran Cancelliere di Sicilia, verso il 1171 al monastero detto del Cancelliere) ivi ancora si vede. Sono questi monumenti di ragionevol conservazione, e meritano per se stessi un riguardo, anco di contro al Cristo di Sarzana del 1138.

Ma della più grande importanza sarebbe quella, che piacemi di riportare di contro, se veramente fosse del 1220, come mostra la data, che vedesi sotto l'abito della Vergine; ma dubito che sia falsa; e parmi che ciò si possa dedurre anco dalla forma delle lettere nella cartella, che tiene nella sinistra il Batista. Siccome poi non porta il nome del pittore; considerandone la maniera, dubito anche della sua derivazione dalla Scuola Sicula.

E me ne accresce il dubbio un a fresco, eseguito nelle stanze superiori della R. Dogana della stessa città, che facean parte dell'antico palazzo Chiaramonti, compiuto nell'anno 1320; che mi è stato ugualmente trasmesso dal Sig. Agostino Gallo; e che io pongo di contro fedelmente rintagliato.

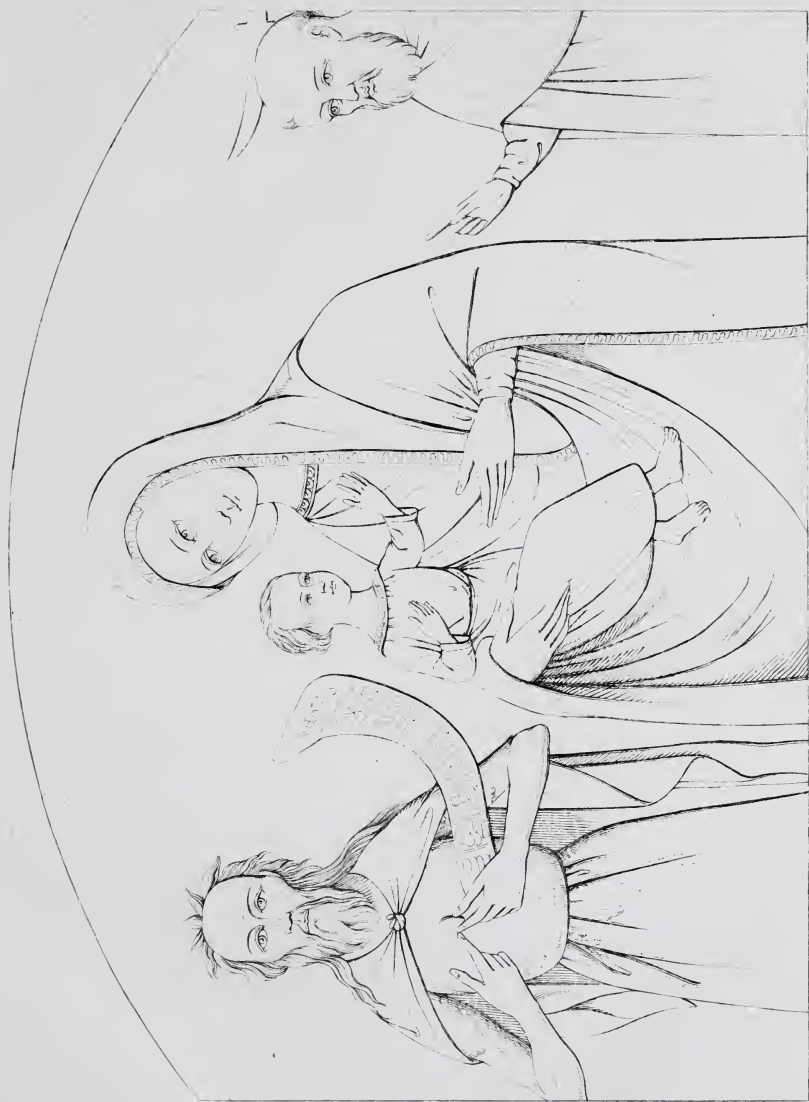
Esso rappresenta una Vergine col divin Figlio in braccio, e due Santi ai lati; ma è tale nelle forme, che da quelle solo deducesi la falsità della cifra dell'antecedente (9). Ambedue le pitture ho voluto riportare, perchè non si dubiti della mia religiosa imparzialità.

III

III.

103.

III

ANTO
ESANE

Paragonando quelle due opere, l'affresco del 1320 pare anteriore di un secolo almeno all'altra, e in esso la data è impugnabile, perchè non poteva esser dipinto prima che fosse inalzato il palazzo. Esso è ad un immensa distanza da Giotto; come parmi che inferiore sia la Vergine riportata coll'anno MCCXX, che forse è della sua Scuola molto avanzata, ma che non può venire a confronto colle opere del maestro. Questa è l'opinion mia; sulla quale faranno i lettori le considerazioni, che meglio credono.

Ma quando anco, per cosa improbabile, fosse veramente quel quadretto stato dipinto nel 1220, ripeterò quanto scrissi nel Proemio alla Prima Epoca, che non solo i pittori di queste opere non lasciarono nome (10), ma non fecero nè pure Scuola; perchè, come vedremo, a Roma e non in Sicilia si formò all'arte Antonello; di cui è tempo che venga a parlarsi.

Il Cavalier Tommaso Puccini, di bella ed onorata memoria, giovandosi del soggiorno, che una gloriosa incombenza lo costrinse a far in Messina, per oltre due anni, al principio del secolo, pubblicò tornato in patria un libretto, il quale può riguardarsi come la più diligente biografia, che far si possa d'un Artefice. Ma disgraziatamente non potè parlare se non dei rari monumenti che ne restano, e poco de' fatti particolari, pei quali non si han relazioni, oltre quelle del Vasari, e alcune altre del Maurolico.

Lo stesso Autore delle Memorie dei Pittori Messinesi (11) è costretto a ripetere tutto quel poco che sapevasi; cioè: che l'opinione più probabile fa nascere Antonello, non già nel 1447, come vorrebbe il Gallo, ma verso il 1414 (12) da Salvatore d'Antonio, pittore, e autore di un S. Francesco, che riceve le stimate nella chiesa di quel Santo in Messina; già citato nel Periodo antecedente (13).

Figlio dunque il nostro Antonello d'un artefice, che vien tenuto in qualche stima da' suoi cittadini, non è maraviglia che si volgesse all'arte del padre; nè che, udendo parlare della fama levata in Europa da molti pittori, che

avevano operato, e continuavano ad operare in Roma, si risolvesse a condursi là, dove cercò d'istruirsi quanto più poteva nel disegno; e dove scrive il Vasari « che si trat-« tenne lungamente ».

Istrutto che fu, dovea naturalmente tornare in patria; e ciò avvenne, secondo il Vasari « dopo aver lavorato in « Palermo molti anni »; e giunto in Messina, confermò « colle opere la buona opinione .... (14) di benissimo « dipingere ».

Dalla qual narrazione resulta, ch'egli non più trovavasi nella prima gioventù, quando « andato una volta per sue « bisogne da Sicilia a Napoli, intese che ..... al Re Al-« fonso, era venuta una tavola di mano di Giovanni da « Bruggia dipinta a olio (15) .... che fatta opera di veder-« la, ebbero tanta forza in lui la vivacità dei colori, e la « bellezza ed unione di quel dipinto, che messo da parte « ogni altro negozio e pensiero se n'andò in Fiandra;.... « prese dimestichezza grandissima col detto Giovanni, fa-« cendogli presente di molti disegni alla maniera italiana, « e d'altre cose: talmentechè per questo, per l'osservanza « d'Antonello, e per trovarsi esso Giovanni già vecchio, « si contentò che Antonello vedesse l'ordine suo di colo-« rire a olio: .... nè dopo molto, essendo Giovanni mor-« to (16), Antonello se ne tornò di Fiandra ..... e stato « pochi mesi a Messina, se n'andò a Venezia ..... dove « si risolvè abitar sempre, e quivi finir la sua vita ».

Ho voluto riportar la narrazione colle parole stesse del Biografo Aretino, perchè cadano sotto gli occhi dei lettori tutte le più minute particolarità; le quali difficilmente potevan inventarsi a capriccio, come sarebbe forza di credere, se fosse vero quanto si dice da altri per impugnar questo fatto.

E per compiere la narrazione aggiungerò, che come Giovanni gli avea svelato per un certo affetto suo particolare, il segreto; Antonello, per una ragione pressochè consimile, ne fece parte a un Domenico pittore di Venezia; il

quale, poco dopo, chiamato a Firenze, per dipingervi, legatosi con Andrea del Castagno, e messolo alla confidenza del nuovo metodo di colorire; Andrea, preso da barbara invìdia e da sfrenata cupidità di rimaner solo in Firenze ad esserne partecipe, a tradimento l'uccise.

Quest'è la narrazione, fatta nei più brevi termini, del modo con cui s'introdusse la pratica di colorire a olio fra noi.

A questa non mancano oppositori, i quali asseriscono: che in Italia si è sempre usato l'olio, mescolato alle cere, e ad altri ingredienti, fino dal Secolo XIII: che si parla di questo metodo in un libretto d'un Teofilo Monaco, di cui diede conto il Cicognara lungamente: che in fine se ne tratta chiaramente nell'opera di Cennino Cennini, che la scrisse nel 1437 (17). Alle quali obiezioni, quanto più brevemente io posso, risponderò, col dimandare:

Avanti Domenico Veneziano, e quindi avanti Antonello da Messina, in Venezia dai Bellini, in Padova nella Scuola dello Scquarcione, in Firenze da Masaccio e da Fra Filippo, in Roma da quanti maestri vi capitarono, si dipingeva a tempera, o a olio? La risposta è facile. Tutti dipingevano a tempera.

Il Castagno, uccise, o no Domenico, perchè non svelasse ad altri il segreto di dipingere a olio? Il fatto è impugnabile; ei lo uccise.

Dopo il Castagno, e svelato che fu il segreto, quelli, che avevano dipinto a tempera sino a quel punto, adottarono, o no, il nuovo metodo di dipingere a olio? Questo pure è un fatto incontrastabile.

Dunque il dilemma, che ne deriva, è il seguente. O non conoscevasi nel secolo XV quel modo; o conoscevasi imperfettamente; e sì nell'una, come nell'altra ipotesi, già era andato in disuso.

E convien anzi dire che andato fosse da grandissimo pezzo, poichè, il desiderio nel Castagno di rimaner solo in Firenze a possederne il segreto, costava la vita all'infelice

Domenico. Questi argomenti mi parrebbero più che bastanti a dimostrare essi soli la verità di quanto è stato creduto fino ad ora.

Ma le prove di maggior conto per gl'imparziali son due: la prima che il Vasari, nato nel 1512 e venuto a Firenze nel 1528 (18), debbe averne udito parlare a Ridolfo Ghirlandajo, a Lorenzo di Credi, a Michelangelo, al Granacci; e che, condottosi nel 1542 a Venezia, debbe esserne stato informato da quei vecchi pittori che vivevano allora, da Tiziano, cioè, da Paolo, dal Tintoretto, e da molti altri colla maggior precisione e certezza; sicchè non potè scriverne a caso, ma coll'autorità di chi erane istrutto. La seconda prova impugnabile, è l'Iscrizione apposta al sepolcro d'Antonello, dove se ne leggeva l'irrefragabile testimonianza (19), in quelle parole: COLORIBUS OLEO MISCENDIS, SPLENDOREM ET PERPETUITATEM PRIMUS ITALICÆ PICTURÆ CONTULIT.

Con ragione dunque potè il Vasari concludere: « Fu da « gli Artefici nell'esequie molto onorato per il dono fatto « all'arte della nuova maniera di colorire ».

Stabilito così questo punto, conviene ugualmente ricorrere ad esso, che fu, come si è notato, in Venezia nel 1542, per saper qualche cosa delle pitture, colà eseguite da Antonello, poichè gli scrittori, che son venuti dopo, erano più lontani dal tempo in cui visse, e in conseguenza in caso di saperne meno di lui. E la prima notizia, che dal Vasari abbiamo, è quella del suo stabilirsi a Venezia, subito dopo ch'ebbe posto piede in Italia.

Pure, tanto il Lanzi quanto il Puccini propendono a credere, che tornato di Fiandra poco Antonello ivi si trattenesse, ma che anzi condottosi in patria dopo il 1450, vi aprisse Scuola; che vi facesse soggiorno fino verso il 1470; e che quindi a Venezia tornasse, per finirvi la vita. E di questa supposizione non recano altre prove, fuorchè un luogo del Maurolico (dove dicesi che fu celebratissimo anco a Milano (20), il che, secondo il Lanzi equivale ad

avervi fatto un lungo soggiorno) e il non trovarsi a Venezia quadri suoi, nè saper che ve ne siano stati, con data più antica del 1470; dal che deducono che gli anni anteriori debbe averli passati in patria. In appoggio a questa opinione viene l'Autore delle Memorie soprannominate, il quale prolunga il soggiorno di Antonello in Venezia sino al 1465 (21), anno « in cui l'amore pe'suoi l'indusse a « rivedere le patrie mura »; dove giunto, gli fa ivi aprire Scuola, in cui ebbe a « discepoli Salvo di Antonio, Pietro « Oliva, Pino da Messina, e forse Giovanni Borghese ».

Alle quali cose, facilmente si oppone: che l'essere stato celebratissimo a Milano circa il 1450, non è prova che lungamente vi soggiornasse; e che poteva esserlo anco restando in Venezia: che l'esserne partito, dopo un breve soggiorno, sta in opposizione con quello che scrive il Vasari sulle cagioni, che l'indussero a colà fermarsi « dove « avea trovato un modo di vivere appunto secondo il suo « gusto »; e che in fine, tutte le ragioni portano a credere, che lavorasse nel Pubblico Palazzo; poichè si ha dal Maurolico, che « Ob mirum ingenium Venetiis aliquot an- « nos publice conductus vixit (22) ». È vero, che dei lavori ivi eseguiti nulla rimane al presente; ma tutte le probabilità inducono a pensare, considerando bene quelle espressioni, ch'egli vi dipingesse, per pubblica commissione, nei primi anni, ne'quali visse in Venezia; e che le sue pitture perissero nell'incendio del 1483; poichè non può supporsi che il Maurolico abbia voluto parlare dell'incombenza avuta dalla Signoria di dipingere alcune storie in Palazzo, di cui parla il Vasari, che la dice data verso il 1490; « allorchè si ammalò di mal di punta, e si mo- « rì .... (23) senza avere pur messo mano all'opera ».

In quanto all'opinione dell'autore delle Memorie, che egli tornasse in patria nel 1465; siccome non ne adduce prove, di contro all'autorità del Vasari, essa resta tal quale è, senza fondamento, e senza verisimiglianza.

Fermato dunque il piede in Venezia, « vi fece molti

« quadri a olio, sparsi per le case dei gentiluomini di quel-
« la città .... molti altri, che furono mandati in diversi
« luoghi .... e quindi gli fu fatta allogazione d'una tavola
« per S. Cassiano ».

Questa tavola è il primo lavoro di qualche importanza, che si citi di lui. La stessa è notata dal Ridolfi, nella vita di Gio. Bellino, e ne aggiunge una in San Giuliano; indicando che furono levate ambedue, nè dicendo il luogo dove furono poste. La prima di S. Cassiano è lodatissima dal Vasari, per la bellezza delle figure, pel buon disegno, e per la novità del colorire; sicchè fu pregiatissima anche allora, che già cominciava la Scuola dei Bellini a sorger fra le altre italiane con fama non piccola. Della seconda nulla sappiamo, se pur non fosse quella, che alla fine dello scorso secolo vedevasi nella stanza del Consiglio dei Dieci in Venezia, e che, per quanto vien detto, fu trafugata, e conseguentemente trasportata in paese straniero.

Desiderando che i lettori ne abbiano presente un'idea, quantunque già sia stata pubblicata, sul disegno del celebre Canova, voglio darla intagliata di contro.

Potè vederla il Lanzi; e scrisse che le forme dei volti, benchè vive e vere non gli pareano nè italiane, nè scelte: in quanto al colore al di sotto de' migliori Veneti di quel secolo. Essa rappresenta una Pietà, dove gli Angeli fanno l'ufficio delle Marie.

Dicesi che in Venezia fosse ajutato da Pino da Messina suo creato; e dovè circa quel tempo accadere, che divenuto suo familiare quel Domenico, gli svelò, come accennammo di sopra, il segreto, a lui svelato da Giovanni da Bruges; e che, per quanto credesi, Giovanni Bellini, con uno strattagemma scoperse (24). Molti però han dubitato di tal fatto.

Il Lanzi lo riporta; ma aggiunge che, secondo l'Argenville, Antonello insegnava con gran liberalità; che aveva un gran numero di allievi; e che non poteva per tal ragione lungamente restar nascosto il segreto.

1476
Antonellus messaneus
pinxit

In quanto ai quadri sparsi per le case di Venezia, doveva esser tra quelli un Ritratto, che prima del 1729 stava in casa Vitturi, nominato dal Zannetti (25); come l'altro che il Lanzi cita in casa Martinengo, che il Morelli scrisse al Puccini esser opera degna d'ogni miglior maestro; e che passò nel 1801 in Iscozia.

E fuori d'Italia ugualmente sono passati quei due, che si trovavano in casa Pasqualigo, fatti nel 1475, e che dall'Anonimo Morelliano si dicono « molto finiti, con gran « forza e vivacità, specialmente negli occhi (26) ».

Finalmente anco da Firenze passarono oltremonti i due Ritratti, citati dal Vasari, che vedevansi a'suoi tempi in casa Vecchietti, ch'egli credè di San Domenico e di San Francesco, ma che erano due busti d'un Francescano e d'un Canonico Lateranense (27).

Queste son le notizie, che si hanno d'Antonello; e delle molte opere, che, in un corso non breve di anni, dovè naturalmente eseguire. Trista fatalità, che di un uomo sì benemerito dell'Arte, nella più parte delle circostanze della sua vita, siamo ridotti, come si è veduto, a semplici congetture.

In quanto alle opere sue, che rimangono in Italia, due Ritratti ne sono in Firenze; che uno di antica provenienza nella privata Galleria del Marchese Rinuccini (28), l'altro di recente acquisto della Galleria pubblica. E dell'uno e dell'altro insieme uniti offro di contro l'intaglio.

In quanto al primo, è certamente d'una rara verità; nè può esser dubbio sull'autenticità sua. Rispetto al secondo, non posso dissimulare che molti ne dubitano, convenendo per altro, che l'opera è di quel tempo, e che appartiene a un maestro presso a poco di egual merito.

E a questo proposito ardirò fare osservare a coloro, i quali presiedono alle Gallerie sì pubbliche, sì private; che i nomi dei grandi maestri, posti ad opere false, inducono in sospetto, e fanno estimar meno le vere. Anche nella pittura, dove certamente trovasi grandissima incertezza,

convien procedere almeno con lealtà, per giudicar poi con coscienza.

Citasi nel Catalogo della Galleria Melzi un ECCE HOMO, che ad Antonello viene attribuito; ma sembra per ogni conto, che non gli appartenga: e lo stesso può dirsi di moltissimi altri quadri, che nelle Raccolte, anco più famigerate, si additano come suoi.

Il Cavalier Puccini fino dal 1809 indicò che LA VERGINE CON UN LIBRO AVANTI, citata dal Boschini (29), ora nell'Accademia di Venezia, non ostante il nome iscrittovi, anco a giudizio del Morelli « era d' infelice lavoro ».

Lo stesso non può dirsi del Cristo alla Colonna della Galleria Manfrin, in Venezia stessa, una delle opere più rare dell' Autore, non ostante qualche offesa ricevuta dai restauri.

Venendo a parlare de'suoi pregi come Artista, per quello che può giudicarsene dal poco, che ne resta fra noi, e dalla composizione del quadro sopra riportato, una gran verità parmi nelle teste; ma non già scelta nelle forme. Molta vita è sempre ne'suoi ritratti; ma per ogni resto, credo conveniente di riportare il giudizio del sopra nominato Cavalier Puccini, uomo dotato di gran discernimento, e che aveva passato i suoi più begli anni in Roma, in compagnia del Mengs, del D' Agincourt, del Winckelman, e di tanti altri valentissimi, il quale scrive: « Le poche sicure « opere che di lui si conoscono, non credo che potrebbero « sostenersi incontro a quelle che aveva innanzi dipinte « Masaccio, e contemporaneamente dipinsero Fra Filippo, « il Pollajuolo, il Ghirlandajo, in Firenze; in Mantova il « Mantegna; il Bellino in Venezia (30) ».

Il più grande de'suoi meriti è senza contrasto quello di aver fatto dono all' Italia del nuovo metodo di dipingere a olio, di cui tanto profittò la Scuola Veneta; e poco dopo la Fiorentina, nella quale portò il segreto, come si è detto, quel Domenico, di cui dobbiamo parlare fra poco.

NOTE

(1) Diverso dal Laer. Di lui non parla il Lanzi.

(2) De Dominici, T. I, pag. 148.

(3) Il Franco fu da me già nominato. Vedi sopra, pag. 38.

(4) T. I, pag. 160. Il Re Federigo sommamente dilettavasi di quelle pitture; sicchè il Sannazzaro, per gratificarselo, scrisse il noto Sonetto:

« *Vedi, invitto Signor, come risplende ec.*

(5) Grossi, Le Belle Arti; Napoli 1820, pag. 58.

(6) De Dominici, T. I, pag. 202.

(7) Ritorno qui al Secolo scorso colla narrazione, per avvalorare sempre più la prova incontrastabile, che Giunta Pisano fu il primo Pittore d'Italia, che non solo pose il suo nome nei quadri, ma fece Scuola ed ebbe fama. Si hanno pittori anteriori, ma senza Scuola e senza fama.

(8) Non ho riportato questo S. Giovanni, perchè di tal maniera se ne veggono infiniti in ogni parte d'Italia.

(9) Pare fatto 150 anni prima della Vergine colla data del MCCXX. Quest'ultima trovasi in Palermo nella Confraternita di Gesù e Maria.

(10) Vedi sopra nota (7).

(11) Messina, presso Pappalardo, in 8.° 1821.

(12) È della stessa opinione è il Cav. Puccini; pagg. 7. e 8.

(13) V. sopra pag. 26.

(14) Vasari, nella Vita.

(15) Questa tavola esiste sempre nel coro della chiesa del Castel Nuovo in Napoli; e siccome pare che nei volti dei Magi sieno i ritratti degli Aragonesi, il Cav. Stanzioni, riportato anco dal Puccini (pag. 24) scrive, che « dal Zingaro e dai due Donzelli.... vi furono aggiunti i ritratti di lui « (Federigo) e di Ferdinando suo figlio, nei volti di quei Magi ». Alcuni hanno dubitato della sua autenticità; a me parve la pittura di origine Fiamminga, senza contrasto.

(16) Morì Giovanni da Bruges circa il 1450. Aggiunge il Vasari che Antonello si stabilì a Venezia « per esser persona tutta dedita ai piaceri ».

(17) Pubblicata quindi in Roma per cura del Cav. Tambroni, nel 1821, presso il Salviucci in 8.°

(18) Il Vasari era già stato a Firenze un'altra volta nella sua puerizia; ma quella non può contarsi.

(19) L'Iscrizione intera è nel Vasari, nel Ridolfi, nel Puccini ec.

(20) *Hist. Sican.* f. 186. « Mediolani quoque fuit percelebris ».

(21) Pag. 14.

(22) *Maur. Hist. Sic. ibid.*

(23) Di anni 49 scrive il Vasari; ma il Puccini mostra che debbe dir 79.

(24) Scrive il Ridolfi, che Giovanni, in abito di Gentiluomo, cioè colla toga Veneta, s'introdusse in casa d'Antonello, per farsi ritrarre; e che il Pittore, senza conoscerlo, pose mano al lavoro; nel quale, di quando in quando, intingendo il pennello nell'olio di lino, Giovanni così venne in cognizione del suo metodo.

(25) Pag. 21 della prima ediz. in 8.° Scrive il Puccini che fu venduto nel 1779. V. pag. 13.

(26) Pag. 39. Vedasi la nota (100) del Morelli a quel luogo; e Puccini pag. 13.

(27) Vedasi a questo proposito quello che ne scrive il Puccini stesso, a pag. 16, e 17.

(28) Ereditato dal Marchese Trivulzi di Milano.

(29) *Ib.* pag. 15.

(30) *Ib.* pag. 18.

CAPITOLO SETTIMO

SCUOLA FIORENTINA, E SENESE

INTAGLIO IN RAME

MCCCCLX A MD.

Intorno a Luca Signorelli, nella Scuola Fiorentina, si riuniscono, e si presentano in bell'ordine quali di lui più provetti, e quai meno, il Castagno con Domenico Veneziano; Antonio del Pollajuolo col minor fratello; il Botticelli con Filippino Lippi; Bartolommeo della Gatta con Attavante più miniatori che pittori; e in fine lieti e superbi pei sommi discepoli, il Verrocchio, Cosimo Rosselli, Piero suo creato, e Domenico del Ghirlandajo. Della turba dei mediocri, che furono anco troppi, fra i quali Michelino da Firenze, nome ignoto al Lanzi, basteranno poche parole (1).

E, comincerò da Andrea del Castagno, se non altro, per dividermi presto da lui; chè la penna rifugge dal pensiero, che la persegue, ad ogni istante ricordando che il valente Artefice, di cui debbe scriversi, fu il più gran traditore fra gli assassini. Ed è tra i penosi ufficj dello storico quello di ravvolgersi tra le opere di taluni, la compagnia de' quali con gran cura eviterebbe qualora vivessero.

Come dissi altrove, l' uccisione di Domenico Veneziano fatta dal Castagno, fu il più gran misfatto, che l' invidia facesse commetter fra gli uomini: dal che almeno potrà derivarsi una gran sentenza morale; che se l' invidia è sì feroce negli animi di coloro che la sentono; tanto più si

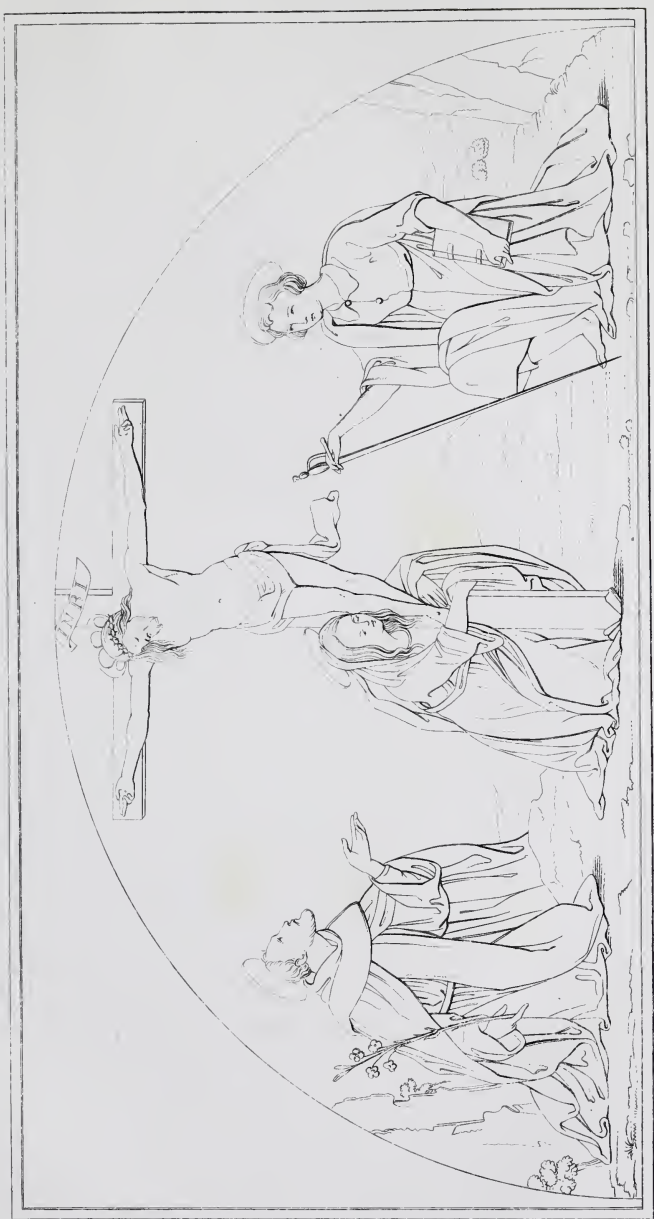
debbono armare di forza e di sdegnoso disprezzo i cuori bennati, che hanno il merito di destarla.

Ma, per procedere regolarmente, il Castagno come artefice di molto merito era degno di qualche cosa più delle poche parole, che fa il Lanzi di lui. La Tavola, che offro di contro, dimostra se dico il vero; e a conferma può chiamarsi quella riportata nell'Etruria Pittrice (2), più copiosa sì, ma nell'originale pittura più guasta. Dicesi che, guardando gli armenti, come Giotto, per fuggire un giorno da un temporale, si ricoverasse in una di quelle cappelline aperte, che s'incontrano per le vie, dove un dipintore di poco pregio coloriva « un tabernacolo d'un contadino; on-
« de Andrea, che mai più non avea veduta simil cosa, as-
« salito da una subita maraviglia .... senza metter tempo
« in mezzo, cominciò per le mura e su per le pietre coi
« carboni, o colla punta del coltello a sgraffiare e a dise-
« gnare animali sì fattamente, che ..... pervenendo que-
« sta cosa agli orecchi di Bernardetto de'Medici .... volle
« conoscere il fanciullo .... e uditolo ragionare con molta
« prontezza, ... lo menò seco a Firenze; e con uno di
« quei maestri, ch'erano allora tenuti migliori, l'acconciò
« a lavorare ».

Fin qui il Vasari; a cui facendo come la giunta il Baldinucci, vorrebbe provare ch'egli apprese l'arte sotto Masaccio; il che potrebbe essere avvenuto, ma non è probabile, essendo d'un solo anno minore di lui. Che che ne sia di ciò, se non ebbe da esso i rudimenti dell'arte, ebbe modo però di studiarne a suo bell' agio le opere. Il Vasari gli dà il vanto del disegno, indicandolo come aspro e crudetto nel colorito.

Periti ne sono i primi lavori fatti nel chiostro di S. Miniato al Monte; come periti quelli del monastero di S. Benedetto, distrutto per l'assedio del 1530; ma, oltre le due sopra citate opere, quella che avrebbe provato più d'ogn'altra il valentuomo ch'egli era, sarebbe stato il Cristo battuto, ... dove « facendo una loggia con colonne .....

INRI

II. 12.

« mostrò di non meno intendere la difficoltà della pro-
« spettiva, che si facesse il disegno nella pittura (3) ».

Ed è grandissimo danno, che siasi perduto; poichè visto si sarebbe fino a qual punto da lui fosse intesa la prospettiva, e come superate avesse le difficoltà, che in quella parte della pittura s'incontravano allora da tutti.

Dipingendo poco dopo in S. Maria del Fiore l'imagine di Niccolò da Tolentino, si diede a conoscere per l'uomo bestiale ch'egli era, perchè un ragazzo, passando avendogli dimenato la scala, venne in tanta collera, che sceso lo rincorse sino al canto de' Pazzi, e guai a lui se 'l raggiungeva.

E fu verso questo tempo che comparve in Firenze quel Domenico Veneziano, il quale dicevasi portatore d'un modo novello di colorire: sicchè lo Spedalingo di S. Maria Nuova, unitamente alla famiglia Portinari fondatrice di quella gran casa di beneficenza, crescerle volendo lustro e decoro, stabilirono di dare a dipingere la maggior cappella della chiesa parte a questo Domenico, parte al Baldovinetti (che avea forse più fama che merito) e parte ad Andrea del Castagno, il cui merito uguagliava se non superava la fama.

E nominando il Baldovinetti non dee tacersi che da lui fu fatto il disegno, colorito da Michelino, del quadro attribuito all'Orgagna, con Dante, il quale si vede nel Duomo di Firenze, e che do intagliato di contro. Fu Michelino di Firenze, che così lo chiameremo, per distinguerlo dal Milanese.

Come ho scritto nel Capo antecedente, il metodo di colorire a olio non può mettersi in dubbio, che a Firenze allor non si riguardasse come cosa nuova; e perchè le testimonianze sono concordi, e perchè pur troppo lo dimostrò il misfatto enorme, di cui si rese colpevole Andrea.

Col Baldovinetti dunque e con questi diede mano Domenico a dipingere in Santa Maria Nuova; il quale tanto fu d'indole soave, buono, e cortese, quanto Andrea fu

tristo, e scellerato. E che il primo fosse tale veramente quale io lo dico, il dimostrerebbe di per se solo il fatto d'avere ottenuto per la sua bontà, che Antonello gli manifestasse in Venezia il segreto; e d'averlo poi, per la bontà stessa, egli manifestato malauguratamente in Firenze ad Andrea.

In quanto a'suoi primi studj, pare che apprendesse i rudimenti del disegno in patria, e che si trovasse a dipingere con Pier della Francesca in Loreto insieme con Luca Signorelli; ma io lo pongo col Lanzi nella Scuola Fiorentina, perchè, venuto sull'Arno, si diede a seguitare i metodi di quella scuola, come apparisce chiaramente da quanto ci lasciò.

Egli è diligente ed esatto, ma di assai minor forza nel disegno di Andrea, col quale unitosi, come si è accennato per lavorare le opere, che ancora ne restano in Santa Maria Nuova, della Vita della Vergine; vi dipinse la sua nascita « fingendovi una camera molto ornata, e un putto « che batte col martello l'uscio di detta camera con molta « buona grazia: come fece anco lo Sposalizio, con buon « numero di ritratti .... ed alcune femmine con abiti in « dosso vaghi e graziosi fuori di modo, e come si usavano « in quei tempi ». La quale opera, dando facilità di trovarsi sovente insieme, in lui ch'era tutto bontà, fu causa forse della maggior dimestichezza presa con Andrea; dell'andar seco la notte a diporto cantando e sonando il liuto; sicchè potè quegli spiarne gli andamenti più nascosi, e quando men se l'aspettava trucidarlo (4).

Poco prima del tristo caso, aveva « perfettamente con- « dotta a fine la tavola per l'altar maggiore di Santa Lu- « cia de'Bardi » ch'è quella riportata di contro.

Essa mostra grazia, e decoro, ma non potrebbe lottare colla forza del disegno di Andrea; che continuò, dopo la sua morte, a dipingere con tanta tranquillità, come se nessun rimorso gli pungesse l'animo. L'opera di lui migliore, dopo questo tempo, fu quella, da cui trasse un brutto

AVE · MARIA

soprannome; che in vece del Castagno fu cognominato finchè visse Andrea degli Impiccati (5).

I suoi principali discepoli furono Vittor Pisanello, che si troverà nella Scuola Veneta; e Piero del Pollajuolo, del quale ora brevemente è da dirsi (6).

Fu Piero minor fratello d'Antonio; ed ambedue figli di Jacopo del Pollajolo (7) non uomo assai basso, come credè il Vasari, ma cittadino fiorentino, come il Manni provò (8); che vedendoli di bell'ingegno, nè modo avendo d'indirizzarli alle lettere, fu assai fortunato di rivolgerli alle arti, dove acquistarono fama immortale. Antonio, il maggiore, pose all'arte dell'orafo con Bartoluccio patrigno del famoso Ghiberti; e Piero diede ad istruire nella pittura ad Andrea del Castagno.

Ma non si vince giammai la prepotente disposizione, che si sorte dalla natura: Piero istrutto da un pittore valente, riuscì pittor mediocre, e appena ragionevole cesellatore: mentre Antonio, dopo essere stato poco tempo con Bartoluccio a lavorare di cesello, tirato da Lorenzo Ghiberti a lavorar d'argento e di bronzo, sotto il suo magistero riuscì così grande in tutte le arti del disegno; che dopo aver modellato, smaltato, e coniato in modo, che pareggiò Tommaso Finiguerra nella diligenza, superandolo nel disegno; data mano ai colori, divenne in brevissimo tempo solenne maestro di pittura.

E siccome di lui furono lodatissime certe Paci, che, come ognun sa, fecer fare il primo passo all'arte dell'intaglio in rame, così ne tratteremo or ora, quando verremo a parlare del Botticelli.

Ma tanta fu la celerità con cui divenne Antonio gran pittore, che dopo i tre Santi (9) eseguiti in compagnia del fratello, e alcuni Ritratti, prese a condurre la tavola di San Sebastiano, per la famiglia de' Pucci ai Servi; « cosa (scrive il Vasari) « eccellente e rara, dove sono cavalli « mirabili, ignudi e figure bellissime in iscorto: » e riuscì, soggiunge lo stesso Biografo « l'opera più lodata, che An-

« tonio facesse giammai ». I lettori possono di per loro stessi giudicare se più tosto che largo, sia stato parco di lode lo scrittore Aretino, considerando questa opera mirabile di contro, e paragonandola coi lavori degli altri.

Di lui furono pur lodatissime alcune Forze di Ercole, che grandi quanto il naturale doveano esser portentose; subitochè sì belle appariscono anco ridotte in piccolo, o da esso, o da altri (come taluno ha creduto) quali si vedono ancora nella Galleria Fiorentina (10).

Di Piero suo minor fratello è una tavola nel duomo di S. Giminiano, molto inferiore alle opere di Antonio, una delle glorie certamente della Scuola Fiorentina in questo tempo, e che colla fama sua giovò non poco a quella di Piero. Oltre i suoi meriti, fu anche incisore di medaglie; e celebri son quelle coniate per la congiura dei Pazzi, della quale fu testimone. Si veggono ambedue intagliate in rame nella Vita di Lorenzo il Magnifico del Roscoe. Esse mostrano ad evidenza il valentuomo ch' egli era; ma basti di lui.

Alessandro, detto poi Sandro Botticello, nacque d'un Mariano Filipepi, cittadino di Firenze, che lo fece allevare ed istruire in tutto quello che è conveniente a sapersi, prima di scegliere una professione. Ma, per servirmi delle parole del Vasari, che con tanto buon garbo ne parla, « ancorchè agevolmente apprendesse tutto quello ch'e' voleva, era nondimanco inquieto sempre, nè si contentava « di scuola alcuna di leggere, di scrivere, o d'abbaco; di « maniera che il padre infastidito di questo cervello sì « stravagante, per disperato lo pose all'orefice con un « suo compare chiamato Botticello » da cui prese allora il cognome, che conservò poi quando, disgustato anco di quell'arte, fu dal padre stesso condotto a Fra Filippo, che godeva in Firenze della più gran fama, per imparar disegno e pittura.

Lo accolse quel maestro con parzialità; gli pose amore come avviene dei maestri non invidiosi, e insegnandogli

l'arte con suo profitto, « e' pervenne tosto ad un grado « che nessuno lo avrebbe stimato ».

Ma la sua vita, come avea cominciato, così doveva continuare con una serie sempre crescente di contradizioni, e di stravaganze.

Datosi alle lettere da fanciullo, se ne mostra poi tanto contrario, che il padre vedesi costretto di porlo all'arte dell'orafo: da questa passa facilmente alla pittura; ma ivi con sì poche lettere, si pone allo studio di Dante, che vi perde un tempo infinito. Gli è locata un'opera importante, per S. Pier Maggiore, dalla famiglia Palmieri; ed egli, dipingendovi i cieli, li figura in modo, che levano per la città contradizioni e rumore grandissimo (11).

Fa professione d'essere fra i seguaci più ardenti di Fra Girolamo; e l'opera sua più famosa è un'adorazione de'Magi, dove rappresenta con fasto quasi reale tre individui della famiglia dei Medici. Acquista celebrità per quella pittura; è da Papa Sisto IV chiamato a dipingere in Roma: e in vece di aprirsi una strada per continuare ad esser apprezzato nell'avvenire, vivendo a caso, come il suo solito, spreca quanti denari riceve dal Papa, e torna in Firenze, non per seguitar la pittura, ma per commentar una parte di Dante; e per figurare e porre in istampa l'Inferno, che male intagliato, come udiremo dal Vasari, gli porta molto dispendio, e nessun profitto.

Se a tutto questo si aggiunge un umore più rivolto a schernir gli altri, che acquistar considerazione per sè; spendendo il tempo in far burle, in far disperar gli amici e i vicini, come si narrò di Buffalmacco, e narrar si dovrà di Giovanni da S. Giovanni, avremo in Sandro un nuovo esempio della stravaganza e della bizzarrìa dei cervelli fiorentini nei tempi andati.

E tanto era egli per così dire incarnato nel voler fare quanto altri ammonnivalo di non fare, che abbandonando il dipingere per seguitare la setta del Frate « non avendo « entrate da vivere, precipitò in disordine grandissimo di

« modo .... che se non l'avesse sovvenuto mentre visse
« Lorenzo de' Medici .... e poi gli amici .... (12) sarebbe
« quasi morto di fame ».

Triste conseguenze dell'ingegno solo, quando non è accompagnato dal giudizio! E l'ingegno era in lui certamente non mediocre: anzi, quando volle, potè mostrare che, facendo quanto avean fatto gli altri suoi predecessori, nei quadri ed invenzioni religiose; potè anche, trattando argomenti profani, ottenere una certa venustà, non comune allora. Tale fu nel fatto di Nastagio degli Onesti, preso da una Novella del Boccaccio, che trattò in quattro quadri di piccole figure per i Pucci: tale in varie Veneri, tra le quali è quella citata dal Vasari; e che riporto di contro quando la Dea nasce dall'onde (13); « e le Aure e i Venti « la fanno venire in terra con gli Amori ». Nota il Lanzi, che nei quadri di piccole figurine si confonderebbe col Mantegna, se nelle teste fosse più vago; ed io vi aggiungo, se avesse maggior forza del disegno, e maggior varietà.

Ma l'opera, di cui furono più contenti i dotti, rimane la Calunnia di Apelle; quadro egregiamente composto, e ben disegnato, che si conserva nella Galleria di Firenze; e che dal Vasari vien detto, « bello quanto possa essere ». Dovè il Botticelli disporre i suoi personaggi secondo la precisa descrizione lasciata da Luciano (14), e fu probabilmente in ciò diretto ed ajutato da Matteo Palmieri, uomo dottissimo de' suoi tempi, e pel quale avea già dipinta la tavola di S. Pier Maggiore « con finitissima diligenza, e mae- « stria ». Protrasse lungamente, se non agiatamente la vita; e, camminando con due mazze, morì d'anni 78, dopo il principio del secolo seguente (15).

Fin qui di Alessandro Filipepi, e di quanto è stato scritto di lui; ma il fatto, ch'egli prese « a porre in istampa « l'Inferno di Dante; dietro al quale consumò molto tem- « po »: e l'aggiungersi del Vasari parlando di « molte cose « sue di disegni .... che l'intaglio n'era mal fatto » parmi che indichi, senza dubbio, esser suoi i disegni delle fi-

gure poste al Dante della Magna (16), che si dicono intagliati da Baccio Baldini.

E qui è il luogo di notare, che poco innanzi a questo tempo, fu in Firenze, per quanto appare, trovata l'arte d'incidere nel rame. Che se forse in altre parti e d'Italia e d'Europa si fecero saggi, e prove d'incisioni, è certo che il primo libro, adorno di stampe in rame, fu impresso in Firenze, ed è il famoso Monte Santo di Dio.

E per quanto si citi quello, che chiamasi il Giuoco del Mantegna, composto di cinquanta Carte, dove sono alcune voci di veneziano dialetto (17); le osservazioni fatte dai periti su di esse mostrano che furono posteriori al 1471, anno della pubblicazione di quel libro.

E siccome tutti sanno, che i Nielli (18) furono il primo passo per quest'arte; e che le Paci erano tra i Nielli l'opere di maggiore importanza, e per la misura e per la quantità delle figure; piacemi di riportare l'esatto intaglio di una di queste Paci, il cui calco è or posseduto da S. A. I. l'A. Carlo d'Austria, perchè una curiosissima particolarità vi si aggiunge: ed è, che dessa è l'esatta copia d'un quadretto di Scuola Fiorentina posseduto dal Sig. Conte di Castelbarco in Milano (19). Ciò mostra, che sovente gli artefici di Niello copiavano le opere de'pittori, che avevano sott' occhio. E crederei di non ingannarmi, se pensassi che questo prezioso quadretto andasse a Milano da Firenze, in compagnia dell'altro preziosissimo di Stefano, che fu acquistato per la Galleria di Brera, da me dato inciso a pag. 71 del Tomo II.

Sommo nelle Paci fu Antonio del Pollajuolo, le quali erano, « di colorito a fuoco di tal sorte, che col pennello « si potrebbono poco migliorare ». Qui, come vedesi, parla il Vasari delle Paci smaltate; ma parmi impossibile, o almeno improbabile, che ei non cominciasse dal lavorare di Niello, poichè sappiamo dallo stesso Biografo, che Antonio « lavorò a concorrenza di Maso Finiguerra ».

Sicchè a questo in vero egregio maestro si debbe non

solo un gran miglioramento della pittura, ma il primo passo di quell'arte, che ne rende eterne le opere: poichè, non molto dopo « intagliò in rame una battaglia . . . . . e fece « altre stampe . . . . (son sempre parole del Vasari) meglio « degli altri, che erano stati innanzi a lui (20) ».

Nè più aggiungerò, perchè non scrivo la Storia dell'Intaglio, sul che tanti e tanti si sono esercitati. Ma farò riflettere, generalmente parlando, che troppo gli uomini, a mio parere, hanno speso e spendono di tempo e di fatica, per contrastarsi la prima benchè rozza invenzione di certi ritrovati, il cui merito principale si debbe a coloro, i quali ne fecero la prima e più utile applicazione. Ma chiunque su ciò può tenere l'opinione che crede.

Un bel vanto di Sandro fu d'essere stato maestro di Filippino figliuolo di Fra Filippo del Carmine; il quale, ancorchè nella sua tenera età vedesse operare il padre nella grand'opera di Spoleto, non ebbe per alcuni anni praticato col nuovo maestro, che da lui prese qualche cosa del fare stravagante, che gli era particolare. E la cosa è sì vera, che scrisse il Vasari, esser « maraviglioso a vedere gli « strani capricci ch'egli espresse nella pittura ».

Uscito dal magistero del Botticelli, la prima opera ch'eseguisse fu parte d'una parete della Cappella Brancacci del Carmine; e nel T. II (pagg. 188, e segg.) si è indicato lo strano abbaglio preso dal Signor Gaye di volere attribuire a un giovinetto, che forse non avea compiuto il suo ventesimo anno (21), l'opera più famosa di quel secolo, e senza contrasto l'affresco più stupendo di Firenze.

Ma quello, che là si è con gli argomenti dimostrato, qui giova provare coi monumenti alla mano; perchè, fatta intagliare la bella Storia di Filippino nella chiesa della Minerva in Roma, ch'è l'opera sua più grandiosa, la riporto di contro, acciò se ne faccia il confronto colla tavola di Masaccio riportata a pag. 184 del Tomo II; e si conosca che anche nella opera, che si ha del suo stile più grandioso, non può di gran lunga Filippino lottare con un gigan-

te come si mostra Masaccio, in quella pittura, che al solo Urbinate era riserbato di sorpassare (*).

E prendo qui l'occasione per tornar su questa rabbia invalsa da varj anni di voler gettare a terra le antiche opinioni; biasimare quel che gli avi nostri lodarono; e porre in onore quel ch'essi riguardarono con occhio indifferente. Il che, se avverrà, non per sistema, ma per desiderio di conoscere il vero; e quando sarà fatto con savia critica, può condurre a nuove considerazioni, e meritar lode: ma quando l'uno e l'altro manchino; si dee ricorrere alla sentenza dell'Alighieri, e passar oltre.

Ciò considerato, sarebbe ingiustizia il non giudicar Filippino come superiore al maestro. Benchè egli non sia potuto mai giungere alla grazia del padre nelle teste delle Vergini, nè al grandioso de' suoi panni, ch'egli fece per lo più triti, e svolazzanti; non manca di pregi. Conclude il Lanzi con una osservazione, che io credo giustissima, sì che la riporto colle sue proprie parole (22): « Vero è « che negli ornamenti, e così pur nel paese come in ogni « minuta cosa è singolarissimo.... le sue storie.... piac« ciono forse più per questi accessorj, che pe' volti, i quali « veramente non sono come nel padre belli e graziosi: « son ritratti veri ma senza scelta ». E con lui conchiudo ugualmente, che, tutto considerato, fu più valent'uomo il padre del figlio; benchè l'opere di esso tengano più del moderno stile di quelle di Fra Filippo.

Se Bartolommeo della Gatta e Attavante fossero vissuti nel secolo antecedente, e fossero stati emuli piuttosto che creati di Lorenzo Monaco, avrebbero di che comparir gloriosi nella Scuola; ma in questo secolo, e in compagnia del Pollajolo, del Signorelli, del Ghirlandajo, e di Filippino medesimo, non possono citarsi che come buoni seguaci del modo adottato dai più celebri.

(*) Essendosi rinnovata la controversia, sarà trattata a parte in fine del Volume presente.

Il Vasari ha scritto la vita del primo, e ivi ha nominato il secondo (23). Il Lanzi si sbriga con poche parole di Don Bartolommeo, nè questa volta si può fargliene rimprovero. La più parte delle sue pitture è perita: lavorò nella Sistina, ma solo ajutando gli altri.

Di lui si mostra un ufficiolo nel Vaticano, che a me parve di Scuola Perugina. Una delle più probabili tra le sue cose appare la piccola miniatura estratta da una grande (24), che pongo di contro.

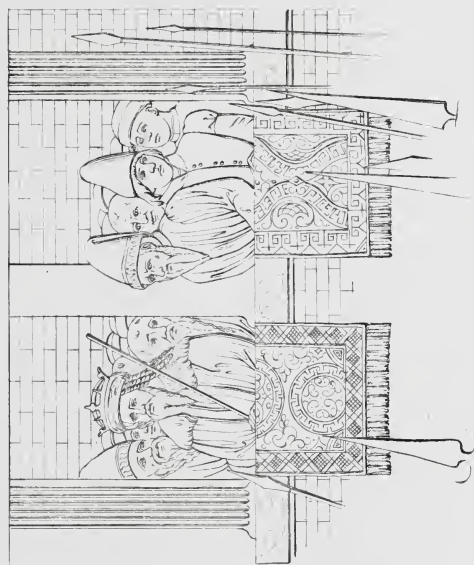
Di Attavante resta una bell'opera nella Marciana di Venezia; il Marziano Cappella « ove il soggetto al tutto poe« tico è espresso, (secondo il Lanzi) da poeta, che mi« nia (25) ».

Il Silio Italico, citato con tanta lode dal Vasari, che trovavasi ugualmente in Venezia (26), nelle ultime vicende è scomparso.

De' quattro valenti pittori, che rimangono di questa Scuola, tanto in quel tempo popolata, il più antico è Andrea del Verrocchio, celebre per la sua modestia, non meno che pel suo sapere. Sembra che apprendesse l'arte da Donatello, se dee credersi al Baldinucci e alle probabilità (27). Quindi non è maraviglia, se avendo imparato il disegno e la maniera di modellare da un uomo, che può riguardarsi come il maestro della semplicità (28), riuscisse Andrea così valente nel rappresentare la verità della natura.

Molto sarebbe a dirsi di quest'artefice, se parlar se ne dovesse come scultore: ma siccome qui non è da considerarsi se non come colui, che dato di mano ai pennelli, accompagnò i primi passi nella pittura del più gran filosofo fra gli Artisti; mi rimane il solo incarico di narrare come dalle lodi, che si davano alle opere sue di scultura, si sentì spingere ad ottenere il doppio vanto di scultore ad un tempo e di pittore, come era avvenuto all'Orgagna. E di questo abbiamo per testimone il Vasari, che dice: « non po« tendo la fama di Andrea andar più oltre, nè più crescere

III

ECCE+AGNIV

« in quella professione, come persona, a cui non bastava « in una sola cosa essere eccellente .... mediante lo stu- « dio voltò l'animo alla pittura ». Dalla qual chiara nar- razione viene a smentirsi quanto il Lanzi scrive che « fu « pittore altresì, ma per passatempo, piuttosto che per « mestiere (29) »: abbaglio di qualche importanza, perchè ciascuno intende, che se ciò fosse stato vero, ad esso non si sarebbe condotto per imparar la pittura Leonardo da Vin- ci, e quindi Lorenzo di Credi. Se i suoi desiderj non ot- tennero felice successo, non mancò da lui; che anzi « fe- « ce i cartoni d'una battaglia d'ignudi disegnati di penna « molto bene .... con i cartoni d'alcuni quadri di storie .... « che cominciò a colorire, i quali rimasero imperfetti ». E il Vasari, di cui sono queste parole, aggiunge d'aver nel suo libro alcuni disegni di Andrea, dove « sono alcune « teste di femmina con bell'arie e acconciature di capel- « li, quali per la sua bellezza Leonardo da Vinci sempre « imitò ». E quindi cita una testa femminile dipinta in car- ta con gran finitezza, e una tavola fatta per le monache di S. Domenico di Firenze, che si è perduta (30).

Ma per mostrare quello, che veramente valeva nel dise- gno e nella disposizione delle figure, resta il Battesimo di Cristo, che intagliato può vedersi di contro.

Eragli stato commesso dai Vallombrosani, che allor ave- vano convento a San Salvi; e si narra che facendosi aju- tare da Leonardo allor giovanissimo, ei vi facesse quel gen- tile angeletto, che è il primo alla manca dello spettatore; dalla grazia del quale ben comprendendo che il discepolo presto supererebbe il maestro, non volle Andrea toccar più pennelli.

E poichè pare ch' ei vivesse fino al 1488, dovè nelle pri- me opere di lui riconoscere che ingannato non si era nei suoi presentimenti.

Venendo adesso a Cosimo Rosselli, ed a quel Piero suo creato, che tanto a lui fu benaffetto, da meritarsi nella po- sterità d'esser chiamato Piero di Cosimo; il Vasari, dopo

aver parlato con poca lode del primo, pure in progresso gli dà vanto d'intender bene la prospettiva, e di disegnare benissimo (31); il che non è poco merito: e senza dirci da chi apprese l'arte, dopo aver nominato varie sue opere fatte in gioventù, per varj conventi e chiese di Firenze; stabilisce, che l'opera sua migliore è quella del Miracolo, eseguita per le monache di Sant'Ambrogio. Poi passa a parlar di quelle di Roma.

Avendo io negli anni indietro, e quando stava facendo gli studj, e preparando i materiali per questa mia Storia, procurato (32) l'intaglio dei più famosi affreschi di Firenze, non mancai di farvi comprendere quella storia del Miracolo di Sant'Ambrogio, e dalla quale ho fatto disegnare le tre giovanette, che accompagnano la processione. Sono esse d'una grazia e d'una gentilezza senza pari; sì che sarei indotto a credere, che Cosimo le prendesse dal vero, ma che vi aggiungesse qualche parte di sua idea; cominciando a supplire ai difetti della natura col bello ideale, e così tracciando le prime linee di quel sistema, in cui fu tanto grande Raffaello con Leonardo e cogli altri. E se a Cosimo veramente si dovesse questo incaminamento alla perfezione, non sarebbe picciol merito. Sono di contro.

Chiamato dopo quest'opera, da Sisto IV in Roma cogli altri, e'convien credere che avesse grido quanto loro, perchè a lui furono allogate tre storie nella Cappella Sistina, la Sommersione cioè di Faraone, la Predicazione di Gesù Cristo, e l'ultima Cena (33): per le quali avendo il Papa proposto un premio a chi tra i varj pittori avesse meglio operato a giudizio suo, Cosimo fece in esse sfoggio « di « finissimi azzurri oltremarini, e d'altri vivaci colori » pe'quali ottenne il premio sui competitori, che si erano risi di lui. Nel qual racconto sospetto qualche poco d'esagerazione; perchè il Vasari stesso, dopo aver parlato di Piero, creato suo, che lo ajutò in quei lavori, soggiunge: « Vi « fece oltre alle altre cose un paese, dove è dipinta la pre- « dica di Cristo, ch'è tenuta la miglior cosa (34) che vi

III. 137.

« sia ». Or se dunque quella storia della predica era tenuta la miglior cosa che fosse nella Sistina, non tanto piccolo doveva essere il merito dell'Artefice, che aveva dipinto in concorrenza del Signorelli e di Domenico del Ghirlandajo: nè doveva il premio ottenuto derivar solo dagli azzurri oltremarini, nè dalla vivacità degli altri colori. E in fatti, quell'opera vien riguardata come superiore, se non alle altre tutte, certamente alle altre sue.

Tornato in Firenze pare che si desse con molto impegno all'Alchimia, di cui si era sempre dilettato, e che vi gettasse i guadagni fatti col pennello, sì che morì poverissimo.

Di Piero di Giuliano (35) Giamberti orafo, e dato a Cosimo Rosselli dal padre « che vedeva nel figliuolo vivace « ingegno ed inclinazione al disegno » e, benchè nato nel 1441, posto non so come dal Vasari, dopo Giorgione e il Coreggio (36); si dice che avesse sortito dalla natura molta elevatezza di spirito, e varietà di fantasia, sì che il maestro, insegnatagli che ebbe l'arte, s'accorse che « aveva « più bella maniera e miglior giudizio di lui; sicchè spesso « gli facea condurre molte cose ch'erano d'importanza ». Tra queste furono, come si è detto, il paese nella Predicazione della Sistina.

Sappiamo anche dallo stesso Vasari che egli ritraeva perfettamente di naturale, citando fra gli altri ritratti quello del Duca Valentino, smarrito a'suoi tempi, ma di cui restava il cartone. Se ancor questo non fosse andato disperso, avremmo avute le vere sembianze di quel celebrato e felice furfante.

Fra le sue pitture, quella, che riporto di contro, mi è sembrata la migliore, trovandosi buon disegno, buona disposizione, bel colorito, e moto sufficiente negli atti delle persone intorno al corpo di Lucrezia.

Di tutto il resto, delle mascherate che diresse, del Carro della Morte, e soprattutto delle stravaganze grandissime della sua vita (37), possono vedersi le particolarità nello stesso Biografo; che io, limitandomi a dire che nelle sue

storie parmi che i campi siano sempre più ampj e in maggior proporzione di quel che abbiano usato gli altri pittori; e che la vaghezza del colorito avanzi la forza nel disegno; giudico, che a Cosimo fu il Vasari troppo scarso, e a Piero prodigo troppo di lodi. Ma egli aveva per esso qualche ragione di simpatìa (38), della quale è difficile che gli scrittori si spoglino interamente. La fama per altro di ambedue fu accresciuta nei posteri non per le opere, bensì per essere il primo stato maestro dell'Albertinelli e di Fra Bartolommeo; il secondo di Andrea del Sarto.

Ma il Verrocchio, per aver presto dato bando ai pennelli, e Cosimo Rosselli, e Piero, di cui si è fin qui detto, non possono di gran lunga paragonarsi all'ingegno, al sapere, e alla immaginazione di Domenico Corradi, dalla professione del padre detto comunemente del Ghirlandajo. Considerando le tante sue opere, gli esempj degli altri che avea dinanzi, e la breve sua vita; si è dolenti, che non abbia questo raro uomo vissuto nel periodo seguente.

È noto che il padre lo pose all'arte sua, che fu dell'orafo, e nella quale era più che ragionevol maestro; ma non è pervenuta fino a noi la notizia di come apprendesse i primi rudimenti della pittura, egli, che dovea darli al gran Michelangelo (39). Quel che sappiamo di certo si è, che fino dai primi lavori si fece conoscere per quel valente artefice, che dovea riuscire; nè potrebbesi aver bastante rammarico, per la barbarie con che fu imbiancata la cappella dei Vespucci, in Ognissanti; dove sopra un arco avea dipinto « una Misericordia, nella quale era il ritratto di « Amerigo Vespucci, che fece le navigazioni (40) dell'In- « die ».

Il poco, che ne abbiamo nel Lanzi, è scritto con molto buon garbo, lodandone « la schiettezza de' contorni, la « varietà delle idee, la facilità e la diligenza (41) rara » e considerandolo come il primo « tra i Fiorentini, che per « via della prospettiva giunse a dare buona disposizione e « profondità alle composizioni » al che aggiunge il Mengs,

e parmi importante la differenza, che « collo studiare la « prospettiva trovò il modo della disposizione e dell'esat- « tezza del disegno (42) ».

Dipinse in Santa Croce a fresco certe storie (43) della vita di San Paolino; e pare che da quelle ottenesse bastante fama, per essergli allogata la Cappella dei Sassetti in Santa Trinita, la quale se rimanesse sola di lui, sarebbe suficiente a mostrare il gran maestro ch'egli era. La verità di molte tra quelle figure, non che l'attitudine di loro è tale, che ti sembra (come nelle pitture di Raffaello) potere intrometterti, e conversare con quelle. E giustamente scrisse il Vasari esser esse, non solo « con grazia e con pulitezza, « ma anche con amore lavorate »: poichè non si giunge ad imitare in quel modo la natura, senza innamorarsi del proprio lavoro, mentre si eseguisce. Anzi nelle varie opere degli artefici più grandi chi giudica col cuore a un tempo e colla mente, si accorge quale fu lavorata con maggiore amore, e quale con meno. In questa cappella dei Sassetti lasciò dipinti i ritratti di molti notabili cittadini di Firenze (44).

Per ornamento dell'altare quindi vi aggiunse a tempera una Natività, che conservasi ancora (45), dove alcune teste di pastori son tenute cosa mirabile. Poco dopo fu chiamato a Roma cogli altri, e dipinse due storie nella Sistina (46).

Ma l'opera, per ogni conto, e per quell'età singolarissima, dove mostrò la fecondità dell'immaginazione, la sobrietà nel comporre, ugualmente che la verità ne' moti, e la scelta nelle forme, fu il Coro di S. Maria Novella, che intatto e fresco ancora conservasi a sua grandissima gloria.

Essendo questa grand'opera omai notissima per le stampe (47), mi asterrò di parlarne lungamente; limitandomi a notare i Ritratti che Domenico fece di molti personaggi ragguardevoli per sapere, o per dignità: le belle arie di teste di molte giovani, fra le quali la Ginevra dei Benci (48), leggiadrissima fanciulla di quei tempi, che fu ri-

tratta pur da Leonardo: una finestra che « dà luce alla ca-
« mera (nella storia della nascita della Vergine) la quale
« inganna chi la guarda: l'ignudo (nella Presentazione al
« tempio) che allor fu lodato, per non se ne usar molti »:
e in fine la gran varietà e l'espressione nella rappresentanza della Strage degl'innocenti: per le quali cose tutte, come per infinite altre che si tacciono; « fu tenuta cosa bel-
« lissima (49) ». La terminò nel 1485, e nell'età sua d'anni 34.

Condotto alcuni anni dopo da Sebastiano Mainardi suo creato a San Gimignano, e ajutato da lui, dipinse in una cappella della cattedrale (50) quella mirabile storia della morte di Santa Fina, che mostra chiaramente a qual maggior grado di elevazione sarebbe pervenuto, se la morte non l'avesse sopraggiunto, e rapito nella forza dell'ingegno e dell'età, non avendo passato l'anno 44 della sua vita.

Benchè molto ritoccata, è bellissima sempre. Il partito è lo stesso della morte di S. Francesco, in S. Trinita di Firenze; ma la grazia n'è sì grande, che il Vasari non debbe averla veduta; altrimenti non si sarebbe contentato di scrivere « ch'è cosa bella »; piccolo elogio per opera sì portentosa, e che uguaglia, se non sorpassa, quanto fece, anco dopo l'esempio dei grandissimi, il suo figliuolo Ridolfo.

Oltre i meriti nell'arte, la natura l'aveva dotato d'una bell'anima, la quale, come in molte altre occasioni, specialmente si dimostrò nel rimunerare le virtù del suo discepolo Mainardi, « giudicandolo degno d'avere una sua
« sorella per moglie, cambiando così l'amicizia in paren-
« tado »: indi procurando che dipingesse una grande storia in S. Croce di Firenze, per la quale ei fece il cartone (51). Tutto ciò sta in perfetta contradizione coll'invidia, della quale viene accusato per aver mandato in Francia il suo fratello Benedetto, di cui si dice ch'egli era geloso; ma dal quale però si fece sempre ajutare, sino al ter-

MCCCCL
XXXVII

mine della grande opera di Santa Maria Novella: anzi la tavola per l'altare, lasciata poi imperfetta da Domenico, terminò Benedetto con David, come si ha nella Vita (52). Dopo aver portato a fine quel grandioso lavoro, Domenico non poteva esser geloso di alcuno.

Dopo questo tempo, fu impiegato sempre in commissioni onorevoli, e in Rimini, e presso Volterra, e in Lucca, e in Pisa, e in Firenze nel Palazzo della Signoria.

Pei cittadini di Firenze dipinse moltissime tavole; fra le quali ho scelta la più popolata delle sue Epifanie, sperando che, più d'ogn'altra sua opera, possa, per la ricchezza e varietà, dare un' esatta idea della sua maniera, e del suo merito. Essa può vedersi in parte ridotta e intagliata di contro.

La serie delle sue pitture è immensa, e parrebbe improbabile, considerata la brevità della sua vita, se non fossero citate una ad una dal Vasari. E parrebbe anche, che non potesse aver potuto far altro; se da lui come dall'altre memorie non avessimo certezza delle sue opere di musaico; di cui fu senza contrasto il restauratore, solendo dire « la pittura essere il disegno, e la vera pittura per l'eter- « nità essere il musaico ».

Un saggio della perfezione, a cui l'aveva condotto, si ha nella bella Annunziazione sopra una delle porte di fianco del Duomo di Firenze, volta a tramontana; nella qual opera, come nella cappella di S. Zanobi nella stessa chiesa, fu ajutato da Gherardo (53) (detto miniatore, perchè lavorò anco di minio) e ch'ebbe d'esso più lunga vita.

Si sono di sopra notate le doti morali di Domenico; ma quello, che serve a testimonianza della sua gran probità, è la mallevadoria per lui fatta dal magnifico Lorenzo dei Medici, di scudi 20 mila (54), quando a Siena fu chiamato ad ornar di musaici la facciata di quel duomo; dove « pre- « venuto dalla morte, lasciò l'opera imperfetta ».

Morì Domenico d'anni 44 nel 1495. Seppellito in S. Maria Novella, in mezzo ai monumenti della sua gloria,

nessuno ebbe esequie più magnifiche; poichè, fra i molti discepoli che ne seguitavan la bara, lo accompagnava Michelangelo, che avea già scolpito il Davidde.

Dopo il Ghirlandajo nella storia, vien la turba immensa dei mediocri. I due suoi fratelli, Benedetto e David, il quale spesso era più presto alle mani che alle parole (55); indi Andrea detto di Cosimo, perchè discepolo del Rosselli, che molto attese alle grottesche; Baldino Baldinelli, Niccolò Cieco, e Jacopo del Tedesco. Di Jacopo Indaco, e Francesco suo fratello, detto da Montepulciano, si parlerà nel periodo seguente. A questo tempo appartengono tre discepoli del Castagno, Jacopo del Corso, che il Vasari chiama ragionevol maestro, Marchino, e Giovanni da Rovezzano. Non so perchè il Lanzi li abbia taciuti, avendo nominato gli antecedenti.

E tace ugualmente il Lanzi del solo discepolo, che si conosca del famoso Benozzo Gozzoli, che era fiorentino, e si chiamò Zanobi Machiavelli. Esso è come l'eco, e direbbesi meglio come il debil reflesso del suo maestro, somigliandolo assai nelle forme, ma restando a grandissima distanza da lui nella forza, e nella precisione del disegno. Una Vergine con due Santi ne rimane qui nella galleria di quest'Accademia: una Coronazione della stessa Vergine passò a Parigi, e trovasi sempre in quel Museo. Sì l'uno che l'altro quadro erano anticamente nella chiesa dei Minori Osservanti fuori della porta orientale di Pisa.

Ebbero qualche fama un Turpino Zaccagna e un Tommaso Bernabei, perchè furono discepoli del Signorelli; e maggiore la meritano di quella che godono, Domenico Pecori e Matteo Lappoli, gentiluomini Aretini, valenti discepoli di Bartolommeo della Gatta; e che, come scrive il Lanzi, si avanzarono nell'arte con più alti esempj di quelli, che avea dato loro il maestro. Anzi del Lappoli si narra che facesse un Crocifisso, a'piè del quale stavano un povero, e un ricco. Era macilente il primo, mal vestito, ma da esso uscivano certi raggi, che dirittamente andava-

no alle piaghe del Salvatore. Rubicondo era l'altro, vestito di bisso e di porpora, nel viso lietissimo; ma i raggi suoi, nell'adorar G. Cristo, sebbene gli uscissero dal cuore come al povero, non andavano già verso le piaghe dell'Uomo Dio, ma parte andavano e si distendevano in ubertose campagne; parte verso il mare, dove stavano ancorate parecchie navi, cariche di mercanzie; parte in fine verso certi banchi, dove si cambiavan danari. Ne ha il Vasari altre particolarità.

Ma quello, che parrà strano, e che peraltro non è meno vero, sul finire di questo secolo, eravi sempre in Firenze chi ostinavasi a dipingere nello stile, che tenevasi avanti a Masaccio. Ne fa fede una tavola dal Sig. Pini trovata nella chiesa degli Agostiniani di San Gimignano, col nome dell'Autore, che fu un Bartolommeo, sacerdote, e coll'anno, che fu il 1495 (56): tanto è vero, che nelle Arti nulla è più facile quanto il soggiacere alle illusioni; e prender la secchezza per grazia, e la freddezza per semplicità.

Ma non terminerò la storia di questo periodo della Fiorentina Scuola, senza ricordare il sentimento di maraviglia, con cui si esce dalla contemplazione della Sistina, in Vaticano.

Se n'eccettuiamo le opere del Vannucci, tutto il rimanente è stato dipinto da Fiorentini; fra i quali sta il grandissimo, come un'aquila ad ale distese sopra gli augelli minori (57).

A lato a costoro, non potrebbe certamente dirsi che vadano di pari passo gli Artefici della Scuola Senese. Come fu accennato, e come più distesamente vedremo nel Capitolo seguente, gran merito è per essi aver dato in qualche maniera i modelli alla grazia che risplende nella Scuola Perugina; e d'aver quindi avuto, dopo i pittori (58) che si nominarono di sopra, un uomo del merito di Matteo, figliuolo di quel Giovanni, autore della pura e semplice composizione riportata a pagina 18, che sembra il modello del famoso Cieco nato di Lodovico Caracci (59).

Il Lanzi, prima che di lui, e prima anche di Giovanni, parla d'un Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta, e cita la tavola, che vedesi nella Galleria Fiorentina, con la data del 1457; ma io lo pongo in questo secondo periodo, per esser morto nel 1482 di soli 58 anni. Esso fu più valente scultore, che pittore; riuscì specialmente nel getto dei bronzi (60), dove è men duro, che nello stile de' suoi dipinti.

D'un Angelo Parrasio Senese non parla il P. della Valle. Vien nominato dal Lanzi (61), sulla fede di Ciriaco Anconitano; ma nulla di esso rimane in patria; come nulla nel palazzo di Belfiore, presso Ferrara, dove dicesi che avesse dipinto le Muse.

Secondo il Lanzi, non restano che questi due della Scuola Senese sino ai maggiori, Matteo di Giovanni, e Francesco di Giorgio; ma dimentica, come vedremo, due fratelli di Matteo.

Parlando di lui, usa un giudizio e una misura per ogni conto notabilissima. Perchè, rifiutando quell'esagerazione del Mancini, là dove lo paragona a Masaccio, ne viene per altro indicando i pregi particolari; e come seppe bene immaginare le fabbriche, come le variò, scortando giustamente i piani, e ornandole di bassirilievi. Egli cercò di sorpassare il padre nella naturalezza; piegò i panni, evitando le pieghe troppo trite; e se non seppe dare ai volti una gran bellezza, ne variò l'espressione.

Per quanto il Padre della Valle abbia avuto tutto il campo di ricercar le notizie, non sa dirci come e quando fu Matteo condotto a Napoli, dove dipinse una Strage degl'Innocenti nella chiesa di Santa Caterina a Formello, e se non per la composizione, giovò forse alla Scuola Napoletana, per la varietà delle teste, come altresì, per un modo di piegare più ampio di quel che non era solito farsi dai pittori Napoletani. Colà per altro, i suoi quadri senza nome si confondono da molti con quelli dello Zingaro.

Passando a parlare de' suoi difetti, giustamente si nota,

che ripetè sino alla nausea la Strage degl'Innocenti, variandola in parte, ma conservandone lo stesso andamento (62). Io aveva intenzione di fare intagliar quella indicata come la migliore, nella chiesa de' Servi di Siena: ma la grazia e devozione degli angeli, l'armonia della composizione, come la verità nel viso della figura a destra dello spettatore, han prevalso: e ho dato di contro la Vergine con Angeli e Santi della Galleria dell'Accademia di Siena.

A Matteo si attribuisce la storia della liberazione di Betulia, operata da Giuditta..... da lui disegnata verso il 1472; dove si lodano (63) la movenza di alcune figure, e la fierezza de' cavalli e de' cavalieri.

È di suo in Siena nel Pubblico Palazzo una Vergine sì bella e condotta con tanta grazia, che chi non ha pratica della Scuola Senese la crederebbe di Gentile da Fabriano. Come degna d' osservazione è notata anche dal Romagnoli.

Molte notizie delle sue varie pitture si hanno dal Padre della Valle; da cui sappiamo, che, figlio com' era di pittore, ebbe que' due fratelli i quali seguitarono l' arte stessa, e de' quali si hanno ugualmente opere: uno è Pietro, che fu mediocre, l' altro è Benvenuto, di cui mi piacque di riportare nella prima edizione una bella Vergine, che vedesi alla Tavola LVII.

Aggiunge, che questi « in parte superò Matteo suo fra- « tello » elogio che parmi esagerato, per ogni conto. Ma non dee far maraviglia quando si pensi con qual facilità scriveva egli que' suoi giudizj, non riflettendo, e quasi nè pur sospetando di mai potere ingannarsi.

Coetaneo di Matteo, benchè sembri più provetto, è un uomo, che il Lanzi nominò solo per l' amicizia ch' ebbe con esso, dicendo aver avuto poco grido come pittore. Fu questi Francesco di Giorgio, di cui scrisse lungamente lo stesso Della Valle: ma qui mi sembra il luogo di notare, e di ripetere, come fu detto per i poeti, nel tempio della Fortuna,

« *Che più d' un' Arpa v' ha d' oscuro grido,*
« *Benchè da vate non ignobil tocca* ».

L' intaglio de' miracoli di S. Bernardino, che diedi nella Tav. XLIV della prima edizione, mostra che se come pittore non avea grido, egli meritava d'averlo (64).

E più direi, se la quantità, e l'importanza della materia che resta, non mi spingesse a lasciare i minori pei grandi. Fu Francesco di Giorgio valentissimo architetto; e, se non fece il disegno del ducal palazzo di Urbino, come si è creduto per un tempo, inalzò tante altre fabbriche, da venir reputato come uno dei migliori. Fu anche scultore valente, avendo meritato per tutte queste sue doti che il Vasari ne scrivesse la Vita.

NOTE

(1) E gl'ignoti a dismisura.

(2) È la Tavola XXII dell' Etruria Pittrice.

(3) Aggiunge il Vasari: « Nella medesima storia sono belle e sforzatissime « le attitudi di coloro, che flagellano Cristo, dimostrando così essi nei « volti l'odio e la rabbbia, siccome pazienza ed umiltà G. C. nel corpo del « quale arrandellato e stretto con ferri alla colonna, pare che Andrea ten- « tasse di mostrare il patir della carne, e che la Divinità nascosa in quel « corpo serbasse in sè un certo splendore di nobiltà, dal quale mosso Pila- « to, che siede tra' suoi consiglieri, pare che cerchi trovar modo di libe- « rarlo ».

(4) Era in età d'anni 56.

(5) Dipinse nella torre del palazzo del Bargello i principali della congiura de' Pazzi: « Nè si potrebbe dire (scrive il Vasari) quanta arte e giudi- « zio si conosceva in que' personaggi ritratti per lo più di naturale ed im- « piccati per i piedi in strane attitudini e tutte varie e bellissime ».

(6) Vasari. Ai due scolari notati nel testo egli aggiunge « Jacopo dal Corso, che fu ragionevol maestro, e Marchino, e Giovanni da Rovezzano »: nomi, che non si trovano nell'Abecedario, e nel Lanzi.

(7) Il Lanzi li pone dopo Domenico del Ghirlandajo, nato nel 1451, con sbaglio evidente.

(8) Nelle notizie datene a Monsignor Bottari, nelle quali citasi una scrittura d'affitto della lor bottega, da cui resulta ch'erano cittadini fiorentini. Vedi la prima nota della Vita de' Pollajuoli, nell' edizione di Roma.

(9) Il quadro dei Tre Santi fa parte adesso della R. Galleria di Firenze; e fu bene intagliato da Lasinio figlio, e illustrato nella Serie I della stessa Galleria, edita da G. Molini.

(10) Ugualmente nella detta Galleria sono intagliate dallo stesso, e illustrate le Forze d' Ercole, in fine del T. I. Quand' anco fossero state ridotte in piccola forma da altra mano, è certo che furono da mano maestra, tanta n' è l' espressione e la verità.

(11) Può vedersi la storia di tutta quella controversia nel Richa, Chiese Fiorentine, dove parla di S. Pier maggiore. T. I. Dissertazione IX.

(12) Così il Vasari.

(13) La Novella è la VIII della Quinta Giornata: e in quanto alla Nascita di Venere, ha voluto il Botticelli lottar con Apelle, il quale dipinse la fa-

mosa Venere Andiomène, tanto celebrata nell'antichità. Ne desunse il concetto dall'Inno d'Omero, ch'è il VI, nelle edizioni comuni; colla differenza, che dove Omero pone Zeffiro e le Ore; il Pittore, che forse aveva udito leggere l'Inno, e ritenuto il luogo a memoria, sbagliò, facendo doppj gli Zeffiri, e riducendo le Ore ad una sola. Chi ne fosse curioso, può vedere il testo di Omero. Il Poliziano ne fece una bella imitazione, che piacemi riportare ad ornamento della materia.

Vera la spuma e vero il mar diresti,
Il nicchio ver, vero il soffiar de' venti,
La Dea negli occhi folgorar vedresti,
E il ciel riderle attorno, e gli elementi.
L' Ore premer l' arena in bianche vesti,
L' Aura increspar li crin distesi e lenti:
Non una, non diversa esser lor faccia,
Come par che a sorelle ben confaccia.

Giurar potresti che dall' onde uscisse
La Dea, premendo colla destra il crino,
Coll' altra il dolce pomo ricoprisse:
E stampata dal piè sacro e divino,
D' erba e di fior la rena si vestisse:
Poi con sembiante lieto e pellegrino,
Dalle tre Ninfe in grembo fosse accolta,
E di stellato vestimento involta.

(14) V. T. I di questa Opera, pag. 45, nota (43).

(15) Nel 1515; e fu sepolto in Ognissanti.

(16) La figurina di Beatrice nell'intaglio del Canto II dell'Inferno parmi che indichi con sicurezza la maniera del Botticelli.

(17) Vedasi il Cicognara, Memorie sulla Calcografia. Notisi, che sotto, dove è stato per errore indicato l'anno 1471, in cui fu pubblicato il Monte Santo di Dio, deve leggersi 1477. (pag. 101).

(18) Ecco come si procedeva dal Finiguerra, nelle sue diverse operazioni, che pongo in nota per quelli che l'ignorano.

« Intagliata la lamina, prima di niellarla, ne faceva l'impronta sopra una « terra finissima, ed essendo l'intaglio a dritto e cavo, la prova in terretta « riusciva a rovescio e di rilievo. Su questa gettava lo zolfo liquefatto, e ca- « vavane la seconda prova, la quale dovea tornare a dritto, e da quel rilie- « vo acquistare profondità. Sopra lo zolfo dovea mettersi la tinta di negro « fumo, in modo, che riempisse quei tagli, o cavi, che aveano a far lo scu- « ro; poi si toglieva a poco a poco dal piano dello zolfo, che dovea fare il « chiaro: questo è il metodo, che si tiene anco stampando in rame. L'ulti- « ma cosa dovea essere tornarvi sopra coll'olio, perchè lo zolfo acquistasse « lucentezza d'argento ».

(19) La celebre Pace di Firenze, benchè mostri alcune figure, o prese, o ripetute dal bel dipinto di S. Maria Maddalena, non può per altro dirsi copia.

(20) Quantunque non si conoscano Paci di Niello, che si possano dir certamente del Pollajuolo; penso che a lui, senza temer molta contradizione, potrebbe attribuirsi quella bella, fatta intagliare, e riportata dal Cavalier D'Agincourt al n.° 10 della Tavola CLXIX, la quale certamente non somiglia nella maniera l'altra da me data a pag. 101, ch'è indubitamente del Finiguerra. Stava quel bel monumento nella Collezione del Principe Stanislao Poniatowski.

Tre poi sono le Stampe cognite del Pollajuolo: I Gladiatori (la più celebre) in cui si veggono dieci uomini che stanno combattendo in una foresta. Porta l'Iscrizione: OPUS ANTONII POLLAIOLI FLORENTINI. Questa è la nominata dal Vasari. Vi è poi quella di Ercole ed Anteo; e l'altra di Ercole combattendo i Giganti, che sono senza nome.

(21) Il Vasari lo dice in lettera: « Costui nella sua *prima gioventù* diede « fine alla cappella dei Brancacci .... *non del tutto finita* da Masaccio ».

(22) T. I, pag. 113.

(23) Che confonde per isbaglio con Gherardo miniatore; ma è evidente l'equivoco.

(24) È tolta da un Antifonario, ch'esisteva in Roma, e che ora passò nelle mani della nobil famiglia Avogadro di Novara.

(25) Lanzi, T. I, pag. 121.

(26) E inutilmente ne feci le più minute ricerche. Era in S. Giovanni e Paolo; e se ne può vedere la descrizione nella Vita del B. Angelico del Vasari.

Questa nota era già scritta quando per caso, cercando nell'Anomino Morelliano altre notizie, m'imbatto alla pag. 171, dove è narrata la storia di queste miniatore, d'assai superiori, per quel che il Morelli giudica, a quelle di Attavante nel Marziano Capella; e che « per indegnissima azione .... furono dal Codice strappate e vendute »: eccetto una, ch'era stata levata antecedentemente, e che conservasi a parte.

Questo giudizio del Morelli, di credere molto superiore ad Attavante l'incognito Autore di quelle minature del Silio Italico, mi fa dubitare che fiorisse nel secolo seguente.

(27) Perchè il Verrocchio, nato nel 1432, non poteva essere stato discepolo del Brunellesco morto nel 1446; e poco probabilmente del Ghiberti morto nel 1455.

(28) I curiosi di belle Arti avranno avuto campo di osservare che il bel Gesù infante, che trovasi tante volte nei quadretti di Carlo Dolci, è preso da un modello di quell'egregio maestro.

(29) T. I, pag. 104. Il Lastri aggiunge, nell'Etruria Pittrice, che « per « tre diverse vie potè contribuire all'avanzamento della pittura; col dise- « gno, col colorito, e coi maestosi ed eleganti modelli in rilievo ».

(30) O per dir meglio trafugata da chi men doveva nelle ultime vicende;

come la bella Vergine di Gentile da Fabriano, dalla chiesa di S. Niccolò. Nell' Etruria Pittrice, Tav. XVI, è l'intaglio di quella Tavola del Verrocchio, che sarà facilmente passata ad ornare qualche Galleria d'Alemagna.

(31) Vedi sotto nota (33).

(32) Fu questa impresa da me ideata, e cominciata a mie spese; indi ceduta gratuitamente al Sig. Niccolò Pagni, che la continuò.

(33) « Vi fece una tavola a otto facce tirate in prospettiva, sopra quella « in otto facce simili il palco, che gira in otto angoli, dove molto bene « scortando, mostrò d'intendere quanto gli altri quest'arte.... *Disegnò* « *benissimo,* come si può vedere nel nostro Libro..... » Vasari, nella Vita.

(34) Vedi sopra, Cap. V, pag. 70. Il Vasari, scrivendo del Signorelli, e delle sue pitture nella Sistina, avea detto che le sue, « storie fra le tante so- « no tenute le migliori ».

(35) Il Vasari, al principio della Vita di questo Piero, chiama Lorenzo il padre di lui: ma nella fine dice che si chiamò Giuliano Giamberti.

(36) Non sussiste, come pretende il della Valle, ribattuto egregiamente dal Sig. Masselli, nelle sue note al Vasari del Passigli, che dal Biografo si paragoni Piero al Coreggio e a Giorgione: ma non fece bene il Vasari a porre la sua Vita dopo la loro, che fiorirono un mezzo secolo dopo.

(37) « Aveva a noja il pianger degli uomini, il tossir de' putti, il suonar « delle campane, il cantar de' frati ec. » Vedasi tutto quel luogo nel Vasari, e di qual morte desiderava ei di morire.

(38) Era Piero della fazione Medicea; nè lo dissimulava anche sotto il governo del Soderini. Il carro co' Morti, che dovevano risorgere, fu un emblema de' Medici, che dovean tornare in Firenze.

(39) Pare che fosse il Baldovinetti, ma lo nota il Vasari per incidenza.

(40) Così il Vasari, che chiama Indie l'America.

(41) T. I, pag. 116.

(42) T. II, pag. 111, ediz. di Bassano.

(43) Ora interamente perite.

(44) Se ne hanno i nomi nel Vasari; come si hanno quelli dei personaggi che dipinse nel Coro di S. Maria Novella, indicato più sotto.

(45) Nella Galleria dell' Accademia delle Belle Arti di Firenze.

(46) Una esiste, ed è « Cristo, che chiama a sè dalle reti Pietro ed An- « drea ». La Resurrezione è perduta.

(47) Nella Collezione nominata sopra alla nota (32).

(48) Fu ritratta anche da Sandro Botticelli; ed è quella data dal Cicognara alla Tavola XLII del suo Tomo I, e che da Niccolò Palmerini fu intagliata erroneamente come il ritratto di Madonna Laura. Il quadro da molto tempo passò fuori d'Italia.

(49) Vasari.

(50) La composizione è presso a poco la medesima della morte di S. Francesco, ma la grazia e la soavità di alcune teste femminili mi maravigliarono.

(51) Come si ha dal Vasari. Sicchè ugualmente non credo quanto scrive il Condivi, ch'ei rivolgesse alla scultura Michelangelo, temendo d'essere offuscato da lui nella pittura. È certo anzi che quando fu divenuto grandissimo artefice, vantavasi di averlo avuto per discepolo; e di ciò conviene il Condivi. Or Michelangelo non era uomo da lasciarsi dirigere a voglia altrui.

(52) Questa bella tavola passò nella Galleria di Baviera, quando fu rifatto di marmo l'altare .... con indignazione e dolore di chi ama e intende qualche cosa delle Arti.

(53) Non resta pressochè nulla di questo Gherardo, del quale scrive il Vasari (dopo aver notate varie opere, adesso perite) che « quanto soddisfa- « ceva costui agli altri, tanto meno soddisfaceva a sè in tutte le cose, ec- « cetto nel musaico ec. » Ebbe discepolo nel lavorar di minio uno Stefano fiorentino, che poi si diede all'architettura.

(54) Nobile esempio del buon uso del proprio credito a favore di chi lo meritava. I ventimila scudi d'allora, secondo il computo del Robertson, ne rappresentavano novantamila dei nostri. Sicchè il servigio di Lorenzo era immenso.

(55) Narra il Vasari, che lavorando alla Badia di Passignano, David col Mainardi, aspettando Domenico, che venisse, erano dai Monaci « ma- « le trattati del vivere; del che si richiamarono all'Abate, pregandolo « che meglio servir li facesse ..... Promise l'Abate ..... venne Dome- « nico, e tutto si continuò nel medesimo modo ..... Una sera postisi « a cena, venne il Forestierajo con un'asse piena di scodelle e tortac- « ce da manigoldi ..... onde David, salito in collera, rivoltò le mine- « stre addosso al frate, e preso il pane ch'era nella tavola, e avventan- « doglielo, lo percosse di modo, che mal vivo alla cella ne fu portato ».

(56) Il quadro è sul fondo d'oro, e l'ho veduto. Par fatto un secolo innanzi. Rappresenta la Vergine con otto Santi attorno, due de' quali in ginocchio. In più piccola proporzione, e verso il mezzo, è un frate Domenicano, in atto d'adorar la Vergine: ed è naturalmente il Ritratto di Fra Lorenzo Bartoli, che fece fare il quadro: come porta l'Iscrizione: DIVO DNICO FR LAURENT. BARTHOLI DICAVIT. PETRUS FRANCISC. PRESBYTER FLORENTIN. PINXIT. 1494. Il Sig. Pini è quello stesso, che disegnò la bella composizione di Matteo di Giovanni, per la prima edizione.

(57) Non si può giudicare di Michelangelo come pittore, senza aver veduto coi propri occhi la volta della Sistina. Le stampe non possono darne idea.

(58) Vedi sopra pagg. 16, e segg.

(59) Già nella Galleria Giustiniani, ora passato a Londra.

(60) Cita il Vasari il getto della statua del Soccino, ora nella R. Galleria di Firenze.

(61) T. I, pag. 393.

(62) Quella di Napoli trovasi incisa nel T. III delle Lettere Senesi: nè può vedersi cosa più ladra di quell'intaglio.

(63) Della Valle, T. III, pag. 45.

(64) La Tavola qui notata, ch'era nella Galleria dell'Accademia di Siena, fu trasportata nel Palazzo Comunale. All'Accademia poi si sono poste due grandi e belle opere di questo Francesco di Giorgio. Sono due tavole da altare, che in una è figurata la Coronazione della Vergine, con molti Angeli, e Santi all'intorno: nell'altra è un Presepio col nome dell'Autore. Quest'ultima somiglia non poco alle composizioni di simile argomento di Fra Filippo Lippi.

CAPITOLO OTTAVO

SCUOLA DI PERUGIA

E DI ALTRI STATI ROMANI

MCCCCX. A MD.

Il Periodo, che qui prendo a descrivere, è forse il più difficile, com'è il più importante della Storia Pittorica d'Italia. E sarei ben lieto che di tutti gli Artefici si avessero le Vite, come l'egregio lavoro dettato dal Cavalier Vermiglioli sul Pinturicchio (1). In quanto agli altri, siamo ben poveri di cose, in mezzo a gran quantità di parole; ma l'attenzione e la diligenza suppliranno, dove i documenti mancano, o son difficili a rinvenirsi.

Parmi certo, per quel che ho dovuto osservare co' miei proprj occhi, che anche innanzi a Pietro Perugino si erano rivolti gli Artisti di quelle contrade a usare nelle rappresentanze dei volti maschili una scelta, e in quelli delle femmine una grazia, che andò poi crescendo sino che si pervenne alla perfezione: nè ciò pongo a caso, perchè se umana perfezione s'incontra in quest'arte, debbesi certamente a quella mirabile Scuola. E se dovessi giudicare da quanto io ho veduto, specialmente nei tabernacoli (che colà si chiamano Maestà) dipinti e per le campagne, e nelle terre, e città stesse, sui muri; direi che il primo impulso debbesi a Gentile da Fabriano. Il colorito n'è generalmente più caldo; ma le fisonomie, le vesti e le mosse, mi parvero se non prese, derivate almeno in gran parte da lui.

Si narrò come nel secolo antecedente si era condotto a dipingere in Perugia Taddeo Bartoli, e come avea mostrato nelle sue opere il forte colorire della Scuola Senese: or giova indicare, come per la prossimità di Siena con Perugia, e per la stima, in cui erano tenute le opere di quella Scuola, gli Artefici di quel tempo, che lavoravano per le sue chiese nella città e nei contorni, si volsero a offrire certe acconciature, certe arie di teste, e certe forme, che in molti quadri di quel tempo pajono piuttosto copiate che imitate. Si osservino, per esempio, gli angeli che sonano intorno alla Vergine di Matteo di Gualdo, nella parte superiore a pag. 14 del presente Volume; e si confrontino con quelli di Ansano di Pietro Senese nell' intaglio riportato a pag. 17 e se ne vedrà la prova.

Questo Matteo di Gualdo dipinse nell'anno 1468 la parete di faccia della cappellina di S. Caterina in Assisi; ma non parmi che si possa paragonare colla Vergine di Ansano. Ha molta grazia, come ne hanno gli angeletti che sonano, con un fare più largo, ma che non agguaglia nel resto. Ebbe Matteo un fratello pur pittore, ma che non lasciò nome.

Con lui nella cappella stessa dipinse Pier Antonio Mesastri Fulignate, con una tal qual grazia, ma con un colorito tendente al verdastro, che rende l'effetto men bello. Egli non manca d'un certo merito, ma è inferiore a Matteo; come prova la Vergine, che riporto di contro, la quale vien tenuta per una delle sue migliori opere.

Pressochè nel tempo medesimo istrutti, scrive il Lanzi, non si sa dove, furono « un Pietro di Mazzaforte, e un « M. Niccolò Deliberatore Folignate ».

Io ho assai dubbio che quel Pietro di Mazzaforte sia lo stesso che Pietro Mesastri; perchè nella cappellina di Assisi il suo nome sta scritto: *Petrus Antonius de Fulgineo*, senza cognome; ma questo è un mio semplice sospetto, e forse m'inganno.

In quanto poi a Niccolò Deliberatore, che dipinse la gran

L. De Vegni in.

tavola da altare sul fondo d'oro, con Gesù in Croce e varj Santi, per la chiesa di S. Venanzio in Camerino, coll'anno 1480, egli mostra d'essere addietro degli altri, rassomigliando nello stile agli ultimi Giotteschi. Lo nomino, perchè lo nomina il Lanzi, al quale per altro non fu noto nè il Mesastri, nè Matteo di Gualdo citato di sopra; sicchè dee trarsene la conseguenza ch'egli non vedesse Assisi; o che lo visitasse con troppa fretta.

Ma il Pittore, che al di sopra d'ogni altro ha dritto d'esser preso in considerazione verso questo tempo, è Niccolò Alunno, discepolo di quel Bartolommeo, di cui si è parlato a pag. 28. Contemporaneo de'sopra nominati, può riguardarsi Niccolò come l'artefice, che fa più onore a Fuligno.

Finchè non vidi che le opere sue, rimaste in patria e nei contorni, stetti in forse se a lui potevasi attribuire una parte nel risorgimento della pittura; ma non n'ebbi più dubbio, allorchè considerai la bella Vergine della Galleria di Brera in Milano. Io la do intagliata di contro, e richiamo l'attenzione de' lettori specialmente sugli angeli, che han in vero una grazia celeste.

Il Vasari lo nomina, in fine della Vita del Pinturicchio, e dice che « la sua maniera piacque assai », citando con grandissima lode alcune sue opere (2).

Dopo questi Fulignati, al primo de'quali non può negarsi il merito di aver fatto fare un passo all'arte, succedono i nomi di molti, che la tennero per così dire stazionaria, se pur non vuol dirsi che la facessero retrogradare. Tali furono Lorenzo da S. Severino, che insieme a suo fratello Giacomo dipinse in Urbino nel 1416 l'Oratorio di S. Gio. Batista; ma che secondo il Lanzi (3), vivevano sempre nel 1470; e che « dipingevano come si sarìa fatto « in Firenze nel 1400 ». Indi un Domenico Balestrieri, e uno Stefano Folchetti della provincia stessa, un Pietro Alamanni, che il Lanzi chiama il primo dei pittori Ascolani.

Dei due Crivelli, benchè operassero in questi luoghi, scriverò nella Scuola Veneta, dove si formarono. Ma prima di passar oltre, credo necessario di premettere le considerazioni seguenti.

Il Lanzi (che trattando di questa Scuola, nella prima Epoca volle riunire Oderigi da Gubbio anteriore a Dante, e un Ercole Ramazzani, che dipinse nel 1588 (4), un secolo quasi dopo la morte di Raffaello) incorre in due lievi abbagli, che mi conviene indicare, acciò non si creda che io scriva a capriccio. Questi sono di porre Giovanni Sanzio padre di Raffaello avanti di Ottaviano Martis di Gubbio a lui anteriore di mezzo secolo e probabilmente suo maestro; e, avanti Pier della Francesca, Bartolommeo Corradini, che visse un secolo dopo. Mi è convenuto dunque per essere esatto posporre l'ordine cronologico da lui tenuto.

Or procedendo innanzi, il primo pittore che presenta opere degne di fissar l'attenzione dello Storico, e l'ammirazione dello studioso, è Melozzo da Forlì; di cui non scrisse il Vasari la vita, benchè degnissimo d'andare insieme a quanti dipingevano a' suoi tempi.

Nè qui al solito si dica, che nol fece, per la parzialità sua verso i Fiorentini; perchè abbiamo la Vita del Carpaccio Veneziano, e quella di Girolamo da Trevigi, e del Ramenghi da Bagnacavallo, che non mi pajono superiori nel merito a questo Melozzo. Se dovessi riandarne la cagione, sarei d'avviso, che venendo attribuito a Pier della Francesca il gran quadro della Floreria del Vaticano, e non conoscendo di Melozzo che l'abside dei SS. Apostoli di Roma, credè forse che quell'opera sola non potesse offrir materia per una Vita. Questa è la sola ragion sufficiente che parmi potersene dare; benchè altre pitture si citino di lui, ma che il Vasari probabilmente non conobbe.

Nè certamente mancò di stima e di giustizia verso di esso, poichè nella Vita di Benozzo, pur disse, parlando dell'Ascensione sopra mentovata, dipinta, nei SS. Apostoli

che « in mezzo a un coro d'angeli, che lo conducono in « cielo, la figura del Cristo scorta tanto bene, che pare che « buchi quella volta; e il simile fanno gli angeli, che con « diversi movimenti, girano per lo campo di quell'aria ».

Aggiunge poi che « anche gli Apostoli che sono in terra « scortano in diverse attitudini tanto bene, che ne fu al- « lora, e ancora è lodato dagli artefici, che molto hanno « imparato dalle fatiche di costui; il quale fu grandissimo « prospettivo, come ne dimostrano i casamenti dipinti in « quest' opera ».

Dalle quali parole vediamo con dolore quanto dobbiamo rammaricarci, che di quella grand'opera non siasi potuto salvare che il Cristo, e varj angeli: come altresì pure vediamo che a Melozzo debbe concedersi il vanto d'avere prima d'ogn'altro tentato, ed essere riuscito sì bene a dipingere il sotto in su, di modo che il suo Cristo pare « che bucasse la volta ».

E non è questo certamente piccolo pregio; e parmi che il Cavalier d'Agincourt, che ha riportato gl' intagli del Cristo e di varj angeli, non si spieghi chiaramente, quando dice, che « le sue opere meritano minori rimproveri « della maggior parte delle pitture dello stesso genere ese- « guite dopo di lui (5) ».

Questa sentenza non sarebbe in verun modo comportabile, se non aggiungesse dopo, che molti angeli « non fa- « rebbero torto ai quadri (dovea dir putti) del Coreggio ». Lo fa poi « discepolo probabilmente del Mantegna »: forse meglio era per l'età farlo emolo, come in appresso vedremo.

Il Lanzi ha scritto degnamente di lui. Dice che alcuni lo fanno scolare di Piero della Francesca, il che è assai più verisimile; perchè Borgo San Sepolcro è più prossimo a Forlì di Padova; e perchè forse Melozzo era del Mantegna più provetto.

Risalendo poi verso i suoi tempi, noterò, che fu chiamato pittore incomparabile (6), e splendore di tutta Italia:

e siccome questa denominazione sì onorevole pubblicavasi vivente Sisto IV, non so intendere come non fosse scelto a dipingere nella Sistina con Pietro Perugino, col Signorelli e con gli altri (7).

Il Lanzi, nella Scuola Romana, e in una nota, dove parla di Pier della Francesca, dice che piuttosto che a Piero egli attribuirebbe a Melozzo il gran quadro della Floreria Vaticana: quindi, dubitando secondo il parere altrui, che fosse scolare dello Squarcione, non so poi come lo ponga nella Scuola Bolognese.

Ma, o ch'ei sia discepolo dello Squarcione, o d'altri, il suo luogo è questo periodo di storia, e la sua Scuola è questa, prima dell'apparizione di Raffaello; il quale fondò veramente quella che con proprietà chiamossi allora Scuola Romana; Scuola, che presto poi decadde; ma di contro alla quale nessun'altra, e dentro e fuori d'Italia, vantar può gloria e luce maggiore.

E uno degli astri, che annunziarono sì gran luce, fu certamente Melozzo, quand'anco fatto non avesse se non questo quadro della Floreria Vaticana (8), dove la disposizione è sì armonica, sì studiato il disegno, sì vere e vive le teste; che il Francia stesso meglio di lui non fece nei suoi primi lavori.

L'argomento n'è Sisto IV, che al Platina genuflesso indica concedere la soprintendenza della Biblioteca Vaticana. Quattro personaggi vi assistono, e sono quattro Nipoti del Pontefice, in uno dei quali, (ed è quello rimpetto a lui) si riconosce il famoso Giuliano della Rovere, che il mondo poi ammirò e temè sul soglio pontificale, sotto il nome di Giulio II. (9) Questo quadro fu dipinto dunque dopo il 1475, mentre la volta de' SS. Apostoli l'era stata nel 1472.

Ma siccome queste due opere sono le sole, che di lui si citino dagli antichi, siccome tutto è prezioso di un Artefice di tanto merito, ho fatto disegnare e riporto di contro una figura, che conservasi ancora in Forlì, notata dal Lanzi, conosciuta generalmente sotto il nome di Pesta-

PEPE (10); e dipinta sopra una Spezieria. Le armi, che ancora vi si veggono presso, e la tradizione dicono che essa apparteneva ai Riarii.

Se non avessimo che questa sola figura, basterebbe a provare il valentuomo ch'egli era. Altre opere si citano di lui, e tra esse una tavola da altare col nome, di sole tre figure, che si vede nella chiesa del Carmine in patria. Si ha poi dallo Scannelli (11), cosa non ricordata nè pure dall'ultimo suo Biografo, che ivi dipinto aveva la cupola della chiesa dei Cappuccini, distrutta nel 1651.

In fine si nota con grande onore la tavola della chiesa degli Zoccolanti in Matelica, eseguita, siccome è fama, per ordine del Cardinal Pietro Riario (12). Dal fin qui detto, deriva la conseguenza che Melozzo, fra gli Artefici finora in questo Capo nominati, è il più grande.

E chi sa mai quante pitture di lui, sparse nelle Gallerie d'Europa, s'additano con nomi più ambiziosi e sonori! Egli è senza contrasto una delle glorie della sua patria.

Ma non terminerò di parlare di Forlì, senza nominare un Pittore, che onorò l'arte, perchè fu nel tempo stesso anche storico (oltre ad esser eccellente sonator di saltero) il quale scrisse molte cose della sua patria. Fu questi Leone Cobelli, morto l'ultimo anno del secolo. Nulla rimane delle sue opere pittoriche, se non la memoria lasciatane dal Bonoli (13).

Non così d'un altro Artefice Forlivese ignoto all'Abecedario, che si chiamò Girolamo Nardini, di cui posso recare intagliata la Vergine di contro, che si conserva nella Collezione Ranghiasci a Gubbio, eseguita per la Casa Gabbrielli, come appare dalle armi, e dipinta nel 1510; che esisteva, insieme a due Santi dai lati, nella chiesa di San Francesco di quella città (14). Se bene che il merito di questo artefice debba ceder di molto a quello di Melozzo, non ostante non m'è sembrato che si dovesse tralasciare; molto più che non si conoscono altre opere di lui.

Dall'Orsini, autore della giudiziosa Guida di Perugia,

si ha la notizia d'un Lello da Velletri; un quadro del quale, in appresso, egli rinvenne nella chiesa degli Agostiniani, col nome (15). È dipinto sul fondo d'oro, e rappresenta la Vergine con varj Santi, che dice « spogliata un « po' della goffaggine Giottesca »: espressione, di che non gli voglio far colpa perchè mostra le opinioni del tempo, in cui scriveva; ma chiunque avrà senno gli risponderà che Giotto non fu mai goffo (16).

Un pittore, il cui nome fu sconosciuto fin qui, si è ultimamente discoperto in Roma, la cui patria fu Orvieto; e che in un quadretto, che sembra della Scuola di Gentile da Fabriano, e che non manca d'un certo merito per quel tempo, si sottoscrive COLA DE VRBEVETERE (17).

Proseguendo, incontrasi un Bartolommeo Gentile, che operava nel 1497, e i due Muccioli, oriundi di Ferrara, citati dal Lanzi. Tutte le Scuole aver debbono i loro mediocri (18).

Ma come tali non vorrei che si riguardassero, considerando specialmente gli anni della lor nascita, Bartolommeo Corradini, detto fra Carnovale, e Giovanni Santi, padre di Raffaello, Urbinati ambedue.

In quanto al primo, riporto a destra un suo quadro, che conservasi a Milano in Brera; ciascuno può da se stesso esaminare qual maniera egli aveva di disegnare, di piegare i panni, e di comporre. È questa tavola la sola opera del Corradini, che si citi dal Vasari, nella Vita di Bramante; dicendo che quel grande Architetto studiò molto le cose di lui. Siccome dessa tavola egli eseguì per Santa Maria della Bella in patria, e pare che morisse nel 1478; è molto probabile, che anche Raffaello studiasse nella prima gioventù le sue opere; le quali sono fra noi divenute rare come quelle di molti altri, per la ragione sopraddetta che i negozianti, nelle cui mani cadono a poco per volta, le illustrano con nomi di più grande splendore; con i quali passano sovente nelle gallerie non solo private, ma talvolta pur anche nelle pubbliche. Nè mancherebbero molti esempj, se si volesser citare.

A Giovanni Santi, padre di Raffaello, è avvenuto nella Storia Pittorica quello che avvenne a Bernardo padre di Torquato Tasso. La gran fama del figlio aveva interamente ottenebrata quella del padre; anzi era invalsa l'opinione, che, non credendosi egli da tanto per istruirlo degnamente, con molta modestia lo conducesse a Pietro Perugino, come più degno di guidarlo nel gran cammino, che sino dai più teneri anni, egli mostrava d'esser nato a trascorrere.

Il Padre Pungileoni ha mostrato il primo nel suo Elogio di Gio. Sanzio, che nato essendo Raffaello a' 28 di marzo del 1483, non aveva che 11 anni e quattro mesi alla morte del padre, avvenuta il primo d'agosto del 1494: sicchè non potè da quello esser condotto al Vannucci, se non si vuol credere che ve lo conducesse in età tenerissima.

Ma ciò poco importando, quello che dee porsi in chiaro si è, che Giovanni era pittor valente al tempo stesso, e non spregevole scrittore in versi: la quale ultima qualità suppone sempre un cumulo di nozioni, che per lo più non hanno gli Artefici. Con esse potè quel buon padre, scorgendo l' indole del fanciullo, inspirargli di buon' ora il senso del bello, ch' ei giunse a possedere al di sopra di tutti. E questo è certamente un merito grandissimo verso la posterità (19), che debbe restargliene grata.

Le sue pitture poi mostrano che, se fosse vissuto ai tempi del figlio, sarebbe salito a maggior grado di quello, in cui siede. Ma quali modelli aveva in Urbino? Di statue Greche nessun' ombra: Fra Carnovale era suo coetaneo, e da lui poco egli ebbe da apprendere: si cita, come là esistente allora, una Madonna di Melozzo (20); ma un picciol quadro poco può prestare allo studio d'un uomo, che doveva certamente, aver udito parlare delle opere di Gentile da Fabriano e di Piero della Francesca, e dovea tentar di avanzarsi, per ottener fama se non più grande, almeno uguale alla loro. Sicchè tutto quello ch' ei fece, per avan-

zarsi riguardar si debbe come superiore a quello, che generalmente fecero gli altri suoi coetanei, anteriori al Vannucci.

Fra le sue opere la più lodata è l'affresco di Cagli, dove rappresentò un'Epifania; ma, per la sua mirabil conservazione, ho prescelto di dare intagliata la tavola, che si conserva nella R. Galleria di Berlino. Essa porta il nome dell'artefice, ma non l'anno in cui fu eseguita. È sufficientemente ben disegnata, e composta secondo il modo, che allora usavasi. Rotondo è il viso della Vergine più di quello, che si vede, nelle prime opere di Pietro Perugino; l'aria n'è modesta; non sono trite le pieghe dei panni; e non mancano d'espressione i volti dei Santi che le stanno attorno. Vedasi a destra.

Ma grave mancanza sarebbe di lasciare inonorata una figurina, in cui presso gli emblemi del Batista, dicesi che Giovanni abbia voluto rappresentare il piccolo Raffaello. Ciò sappiamo solo per tradizione; ma quando anche questa non fosse vera, la figurina è piena di grazia, e merita d'esser conservata (21) dall'intaglio.

Poche sono le opere di lui rimaste; ma per ogni conto degne mi parvero d'essere esaminate dal colto viaggiatore, la tavola nello spedale di Fano, e la Visitazione nella stessa città presso alla celebre Annunziata di Pietro Perugino, la quale, per dirlo passando, è un vero stupore.

Morto Giovanni nel 1494, non volle concedergli la Provvidenza uno de' maggiori piaceri, che trovar si possano fra gli uomini, quello cioè di vedere il proprio figlio il più grande di tutti.

Venendo poi verso la patria di Piero della Francesca; fra i pittori di Città di Castello si nomina un Gio. Batista, che dipingeva nel 1492 la tavola per gl'Ingesuati, e che or si vede nella sagrestia della chiesa annessa al Seminario di quella città: e un Francesco di Castello, che il Lanzi pone fra gli Scolari di Pietro Perugino, ma che il Cav. Mancini con buone ragioni dimostra che nol fu (22).

IO DE SANTIS UR·B P

III.

Ma di chi può essere l' opera, di cui riporto di contro il gruppo, che in una Coronazione della Vergine (23) vedesi a sinistra dello spettatore? Questo quadro è forse il più prezioso tra quelli, che si conservano nella Collezione della nostra Accademia delle Belle Arti, male attribuito a Gentile da Fabriano. Le tinte ne sono caldissime; e deve appartenere a qualche incognito contemporaneo del Vannucci. Quanto più si riguarderanno quelle cinque teste, più si sarà maravigliati della loro espressione, bellezza e verità. Ma è tempo oramai di venire alla Scuola di Perugia.

Di qualche pregio non manca Fiorenzo di Lorenzo, nativo di quella città; di cui poco resta, e quello di non gran momento. Sono Santi in piedi, come nella sagrestia di San Francesco in patria, gli Apostoli Pietro e Paolo, col suo nome e l'anno 1487; ma prescelsi la Vergine, che si vede nella prima edizione alla Tav. LVII per essermi sembrata non priva di grazia; inferiore per altro sempre a quelle dell'Alunno.

D' un Bartolommeo Caporali, che fiorì verso questo tempo, poco dirò, poichè il Mariotti si limita a stabilire, che « questo pittore ebbe uno stile assai buono ». Da lui pare che fosse primitivamente dipinta la Madonna detta del Verde, nel duomo di Perugia, ora guasta dai ritocchi. Ebbe un figlio ugualmente pittore, che si troverà fra i discepoli del Perugino.

Benedetto Bonfigli, nato circa il 1420, è generalmente riputato il maestro di Pietro Vannucci; del che mi riserbo a parlare quando saremo a trattar di lui. Quello, che certamente non può mettersi in dubbio, è che fu artefice valente, e tenuto in grande stima dalla sua città. La prova della sua perizia è il giudizio dato di parte della sua opera nel Pubblico Palazzo di Perugia da Fra Filippo Lippi: la prova del favore, di che godeva, è la pazienza ch' ebbero i Magistrati di quei tempi, attendendone per anni ed anni il compimento, malgrado dei patti espressi, con cui s'era conchiuso il contratto. Si può veder nella Quinta Lettera

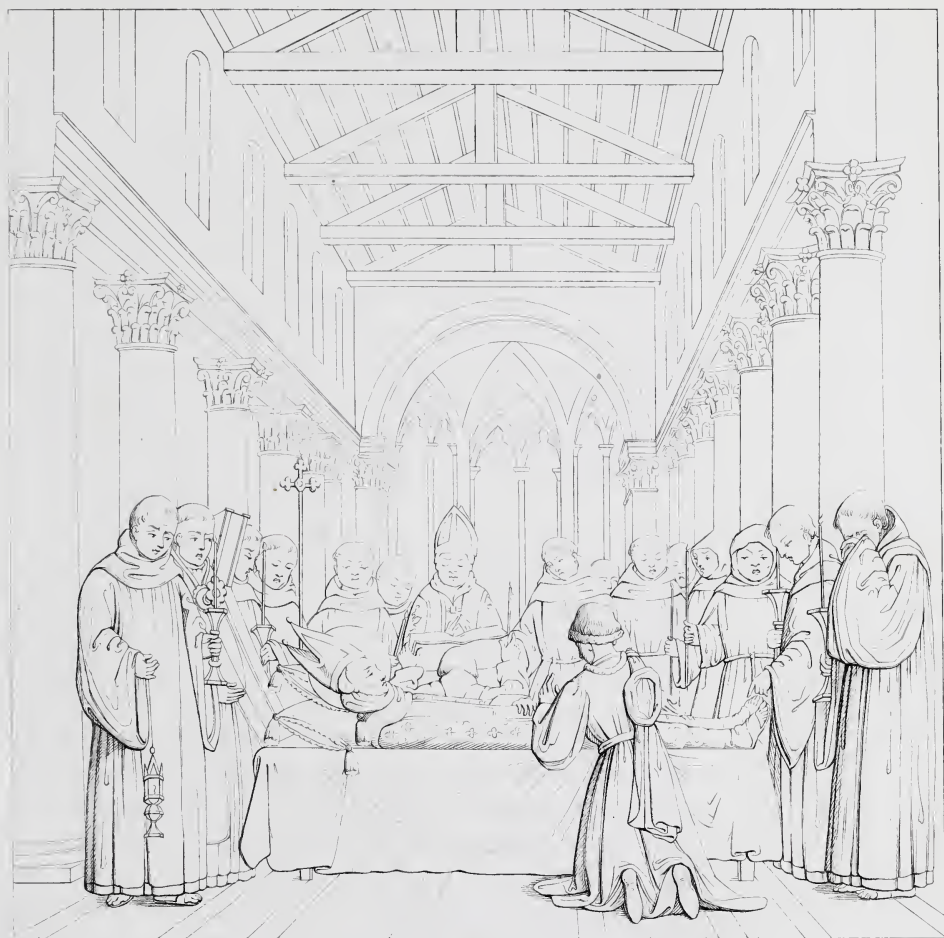
del Mariotti la narrazione di questa controversia; e come giunse alla morte, senza aver ultimato il lavoro.

Ma o che ne siano state mal custodite le pareti, o che l'intonaco fosse mal fatto, o qualunque altra ne sia la causa, quelle pitture hanno stranamente sofferto: e a fatica si è potuto trarre il disegno della bella storia, che ho fatto intagliare, e che vedesi a destra. Essa è quanto di meglio resta in patria del Bonfigli.

Sappiamo dal Taja, che fu impiegato da Papa Innocenzo VIII a dipingere le grottesche in una sala del Vaticano, e dal Ticozzi è lodato per la sua perizia nel dipingere i paesi. Il Lanzi ripete col Pascoli e col Vasari, ch'era il miglior pittore perugino de' suoi tempi; e, colle sue espressioni, convalida la mia opinione (24), che a lui non appartenga la tavola dei Magi di San Domenico. Lodandone un' Annunziata, la dice di stile più moderno, ma ne desidera migliore il disegno.

Venendo finalmente al gran Maestro di più gran Discepolo; chiunque volesse indagar bene come avvenne, che dal grado, in cui lasiò la pittura in quella provincia Pier della Francesca, giungesse per mano di Pietro Vannucci a quello splendore, che si ammira nelle opere del Cambio di Perugia, sarebbe necessario stabilire in quale anno egli partì di Perugia per condursi a Firenze; e quali furono le sue prime opere in quella città. Le notizie del Vasari sono incerte (25), anzi contradittorie: nè maggiori lumi per l'ordine de' suoi lavori si hanno dal Pascoli, e dal Mariotti. Sicchè, stando al primo, ch'era più prossimo degli altri al tempo in cui visse, sappiamo che fu dal povero padre « dato per fattorino a un pittore di Perugia, non molto « valente ».

E siccome pare indubitato che nascesse nel 1446 si può stabilire che tra il 1456 e il 1458 fosse posto dal padre con questo poco valente pittore.

Il Mariotti scrisse: « Tutti convengono che.... il suo « primo maestro fosse Benedetto Bonfigli (26) ». E potran

tutti convenirne, per tradizione; ma per documenti no certo. Anzi, avendo detto il Vasari, che dal padre fu posto « presso un pittore poco valente » questa tal qualificazione non poteva egli dare a Benedetto, del quale scrive nella Vita del Pinturicchio, che « fu assai stimato nella « sua patria, innanzi che venisse in cognizione Pietro Pe« rugino ». Dovremo dunque concludere che il suo primo maestro, quello, che gli pose in mano il lapis e quindi il pennello, è ignoto.

Ma siccome Pietro, nella maniera, quale è stata propagata da' suoi scolari, non assomigliasi a veruno fra i suoi antecessori (eccetto l'Incognito, di cui parlerassi fra poco) così parmi che possa stabilirsi, avere egli da sè medesimo appreso quello, che insegnar non potevagli il suo primo « non molto valente maestro ». Studiando però sulle opere de' più provetti, come Piero della Francesca, Gentile da Fabriano, il Bonfigli, e l'Alunno, trovò quella bella maniera, che in ogni pittura sua ci fa trasparir Raffaello; e la quale consiste nel rappresentare la natura quale si mostra, scevra dalle imperfezioni.

Essa viene in generale accusata come secca, (accusa, che si diede anche alle prime opere del Sanzio); ma questo difetto derivò dal timore di omettere qualunque particolarità, benchè minima, presentata dal vero; difetto che andò per altro assai diminuendo in lui, come vedremo, dopo ch' ebbe vedute le opere di Leonardo, del Frate, e posteriormente anche quelle del suo stesso gran discepolo.

Qui nasce la questione: In quale anno della sua vita Pietro si condusse a Firenze? Finchè non troverassi qualche documento, che lo provi; converrà restare in dubbio, se andasse alla Scuola del Verrocchio, come scrive il Vasari, e come negano gli altri. E questo fatto dipende interamente dal porsi in chiaro qual fosse il grado di perizia, in cui trovavasi quando lasciò la patria. Ma per quante ricerche io ne abbia fatte, non mi è stato possibile di rivenirne traccia.

In tale incertezza, conviene attenersi al più probabile; ed è che in Firenze si conducesse da giovine; che quindi tornasse in patria, dove aprì scuola; e che verso il 1493 venisse di nuovo in Firenze, dove dipinse il quadro per San Domenico di Fiesole (27), indi l'anno di poi la famosa Deposizione, per le monache di Santa Chiara, che può vedersi di contro (28), e che risplende di tanti pregi.

Senza questa intelligenza, e senza invertir l'ordine, col quale indica il Vasari l'esecuzione delle sue opere, non si può ragionevolmente stabilire il progresso dell'Arte, di cui fu certamente uno de' più solenni restauratori. Erra il Vasari, e patentemente, allorchè (dopo avere enumerate ben 10 pitture in Firenze e 2 in Siena, eseguite dopo la Deposizione di Santa Chiara) scrive che « la tavola grande « per l'Abate Simone de' Graziani (29) di Borgo San Se« polcro .... e la tavola per S. Giovanni in monte di Bo« logna (30) ... » fecero talmente spargere la sua fama ... che fu con « molta sua gloria condotto a lavorare a Roma « da Sisto IV ». Or quel Pontefice morì nel 1484, cioè 10 anni avanti che Pietro eseguisse la Deposizione sopraddetta.

In questo vero imbroglio e di tempi e di opere; prendendo per base, che Raffaello a lui fu condotto all'età di 12 in 13 anni, cioè tra il 1495 e il 1496; dove trovato avendo il Pinturicchio, di anni 40, Andrea d'Assisi, detto l'Ingegno, di anni 25, Giannicola Perugino di circa altrettanto, e forse Tiberio d'Assisi, e lo Spagna, è prova che la sua Scuola in Perugia era aperta da un pezzo (31).

Sicchè penso potersi stabilire, che venuto a Firenze verso il 1470; dopo avere acquistato fama, lavorasse quelle tante opere in fresco per gl'Ingesuati, che tutte perirono, quando a cagion dell'assedio del 1530 fu demolito il lor convento: e che queste dovessero essere fra le prime sue cose, lo mostrano le tre tavole, che si levarono prima della demolizione, le quali si conservano ancora in Firenze, e che stanno a distanza grande colle sue migliori (32).

Le opere in fresco, per gl' Ingesuati, dove fece la nota burla a quello sfiduciato Priore (33), dovettero portargli via molto tempo; come altrettanto ne dovè spendere in quelle, di cui « s' empiè non solo Firenze, e l' Italia, ma « la Francia, la Spagna, e molti altri paesi dove furon « mandate (34) ».

Pongo quindi, che circa il 1480 tornasse in patria, dove aprisse scuola; e dove (secondo un documento riportato dal Mariotti) nel 1483 certamente si trovava (35). E siccome, non ostante un contratto fatto e un impegno preso « pochi giorni dopo (nel dicembre 1483) Pietro si par- « tì da Perugia .... » tutte le probabilità portano a credere che allora si conducesse a Roma a dipingere nella Sistina; perchè il Papa morì l' anno dopo. Ch' egli poi fosse l' ultimo ad esservi chiamato, dopo i Fiorentini, è certo, perchè sappiamo che il saldo totale delle opere ivi eseguite gli fu sborsato in Perugia nei 5 marzo del 1490 (36); tempo, in cui, tornato in patria, lavorò per molti; finchè nel 1495 eseguì per la cappella del Palazzo dei Signori la bella tavola, che ammirasi ora nel Vaticano (37).

E di questo tempo è forse anche il quadro famoso detto del Santo Anello, dove rappresentò quella sì soave composizione dello Sposalizio, che fu copiata da Raffaello con tanta maestria, da farla credere originale allo stesso Vasari. Parlo del celebre quadro di Brera, intagliato dal Longhi, fatto per Città di Castello, e tanto dal Biografo lodato, che fino al 1819 nessuno sospettò esser composizione di Pietro (38). Esso era nella cappella presso alla porta maggiore della cattedrale a destra. La sola differenza, tra l' originale e la copia, è che dove la Vergine colle donzelle vedesi nel quadro di Pietro a destra del Sacerdote, in quello del Sanzio è alla sinistra. È inutile osservare che la copia superò l' originale.

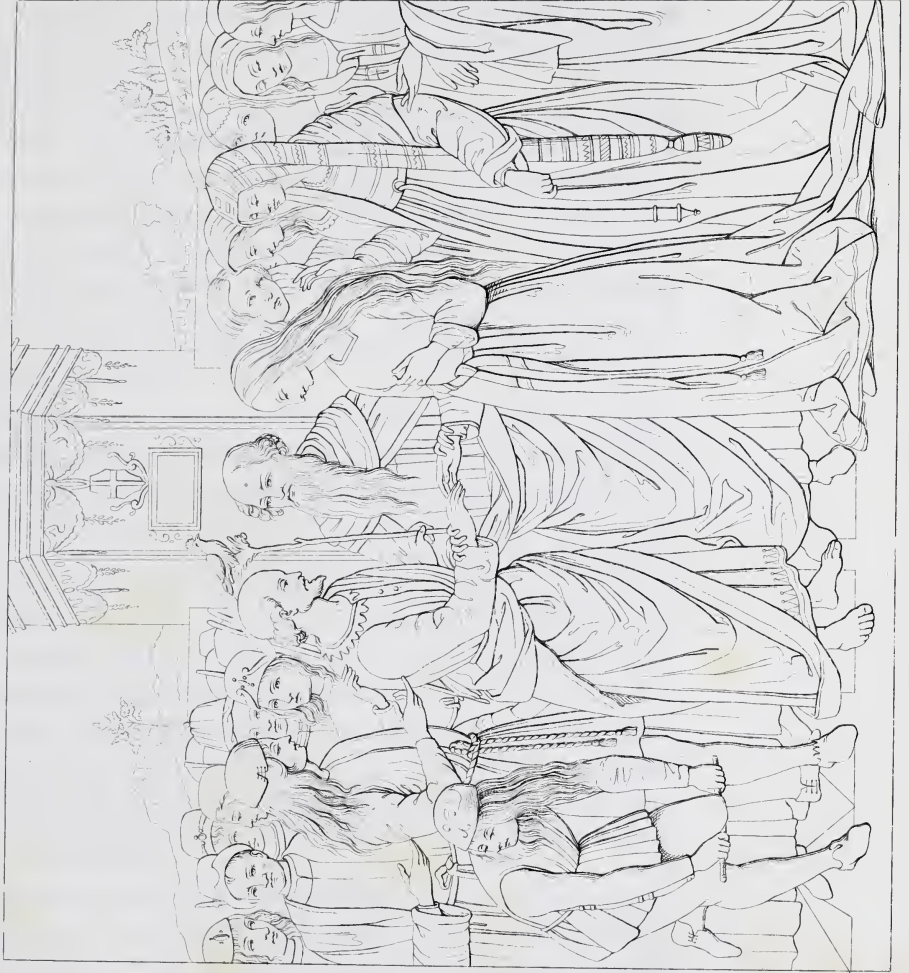
Debbe in questo tempo stesso aver eseguito il quadro per S. Giovanni in Monte di Bologna, ch' è d' una rara grazia e purità, (eccetto la Gloria intorno alla Vergine che

riesce pesante) e forse anche il quadro magnifico di Fano (39), dove sono nel gradino cinque storiette dipinte con sì grande amore, che non invidiano la già tante volte nominata Deposizione di Santa Chiara, nè il quadro di Cremona, nè la Vergine di casa Melzi in Milano, fatta già per la Certosa di Pavia (40).

Queste opere sì grandi, eseguite da mano maestra, dovevano spingere i Perugini ad affidargli un lavoro della maggiore importanza; e questa fu la pittura della così detta Udienza del Cambio. Siccome è indubitato, che quando egli vi pose mano, Raffaello era già suo discepolo, parve che qui volesse superar se medesimo; e vi riuscì. Se ne può vedere la descrizione nell'antica Guida di Perugia (41), una delle migliori, perchè fatta da persona intelligente come era l'Orsini; ma crederei mancare al mio officio, se tralasciassi di notare i sette Pianeti della volta, tirati sopra carri da animali differenti espressi e coloriti con tanta grazia, che senza Raffaello sospettare non se ne potrebbe una maggiore.

La Trasfigurazione sul Tabor è dipinta nella parete di faccia alla porta; e in essa pare già di vedere l'annunzio del miracolo dell'arte, che ammirasi ora nel Vaticano.

Le Sibille e i Profeti stanno da un lato ad indicare come avevano annunziata la venuta del Salvatore; mentre i grandi uomini del Paganesimo si vedono dall' altro, quasi a render testimonianza, che la loro morale ceder debbe a quella di Gesù Cristo.

Questa sola composizione, questo magnifico concetto, bastar potrebbe a terminar la questione sulle credenze religiose di sì fatto grand'uomo. Egli non può, nè debbe da chi qualche cosa intende, venir difeso da cattive ragioni (42): la Trasfigurazione del Cambio di Perugia risponde per la vita; e, in quanto alla morte, quando anco fosse vero, com'è da sospettarsi, che per leggerezza dicesse quello, di che l'accusa il Vasari (43); debbono gli uomini ricordarsi dei bei versi seguenti:

« *Orribil furon li peccati miei:*
« *Ma la bontà infinita ha sì gran braccia,*
« *Che prende ciò, che si rivolve a lei* »:

toglierli da Manfredi, per cui Dante gli scrisse, applicarli al Vannucci; e sperare nella Provvidenza. I Perugini, grati all'Artefice, per sì bell'opera, vi apposero un'onorevole Iscrizione (44).

Si fece Pietro in questo grandioso lavoro ajutare da varj de' suoi più provetti discepoli, ma particolarmente da Andrea Luigi d'Assisi, detto l'Ingegno; e da quel Giannicola perugino, buon coloritore, di cui dirò nel seguente Volume, come degli altri di questa Scuola.

Ma qui parmi essere il luogo di parlare di quella pittura a fresco, che trovasi nel coro dei Minori Osservanti di San Girolamo presso Spello, dietro l'altar maggiore, e che riporto di contro.

Lasciando ai periti dell'arte libero il giudizio su questo quadro, esporrò modestamente l'opinione mia, la qual sarebbe di attribuirlo a qualcuno degli artefici contemporanei di Pietro; parendomi che l'arte vi si dimostri più addietro, di quello che non dovrebbe essere, se appartenesse a un suo discepolo. Si osservi il viso della Vergine, e soprattutto la parte inferiore della faccia di San Giuseppe, e si vedrà che non sono le forme quelle, con cui si solevano dipingere quei personaggi coi modelli della Scuola Perugina. La composizione per altro è ben immaginata, le figure con sufficiente moto, variati i volti; e se appartiene, come parmi, al tempo da me indicato, non dovea passare inosservato fra i monumenti che rimangono anteriori a Raffaello.

Piuttosto però che discepolo di Pietro, dovrà considerarsi come suo illustre compagno nei primi lavori, Bernardino Pinturicchio, poichè gli era di soli otto anni minore: certo essendo, per la testimonianza del Vasari, che acconciatosi con lui, tirava il terzo sul prezzo dei lavori che facevano insieme.

Nulla sappiamo de' suoi primi anni; se non che parmi ragionevol congettura del sopra mentovato Cavalier Vermiglioli il pensare, che insieme con Pietro operasse in Perugia verso il 1474, nella sala fatta dipingere a chiaro-scuro da Braccio II Baglioni nel suo nuovo palazzo (45). Ma questa congettura non ci dice, nè potea dirci, chi fosse il primo maestro di Bernardino. Se osassi di esporre una mia opinione direi, che un certo suo fare più svelto, nelle figure maschili specialmente, una certa sua maniera propria di vestirle, un modo di situare i gruppi con qualche differenza da quel che ne usava il maestro, mi farebbe credere che alla Scuola di Pietro egli venisse quando già conosceva bastantemente l'arte; sicchè non potè mai spogliarsi di quelle abitudini, che aveva già prese in un'altra. Su questa osservazione dovremo tornare al Capo X seguente.

Il Vasari, al suo solito, come abbiam veduto che ha fatto nella Vita di Pietro, comincia per dirci « che fu il Pinturicchio dal Cardinal Piccolomini chiamato a Siena per « dipingervi la celebre stanza dei fatti di Pio II. » Ma questo avvenne dopo il 1500; e quando egli aveva già presso a cinquant' anni. Come mai si può parlare della virilità d'un artefice, innanzi d'aver trattato della sua gioventù?

Quello che si desidera giustamente di sapere è come e dove operò negli anni antecedenti; e in ciò il Vasari ci lascia all'oscuro.

Solo sappiamo, che fu condotto in Roma da Pietro, dove lavorò seco ai tempi di Sisto IV (46); e che avendo allora « fatto servitù con Domenico della Rovere cardinale .... gli fece dipingere tutto il suo Palazzo in Borgo « vecchio »: dopo le quali opere, nel 1484 lavorò d'ordine d'Innocenzo VIII nel palazzo di Belvedere, innanzi di metter mano, per commissione del Cardinal della Rovere stesso, alle prime pitture, che vedonsi ancora in S. Maria del Popolo in Roma; come a quelle di altre chiese.

La traccia d'uno stile piuttosto secco, che vi si ricono-

sce, mostra che furono esse veramente tra le prime sue cose; molto innanzi di eseguire come vedremo, dopo il principio del secolo seguente, la tribuna della chiesa stessa.

A questo tempo può attribuirsi la copiosa composizione dell' Epifania di Firenze, coll' arme dei Vitelli (47); e che pare aver poi rinnovata, se non ripetuta, per i Mazzolini di Faenza, ora passata nella Galleria di Berlino (48). Giunti così verso l'anno 1495, allorchè fu al Perugino affidata la tavola per S. Pietro in patria, abbiamo una bella testimonianza della fama di cui godeva (49); perchè il Maturanzio scrisse di lui, che « come maestro Pietro era singo-
« lare in quell' arte .... per tutto il mondo; ... eravi il
« Pinturicchio .... che come Pietro era primo .... co-
« stui era secondo ».

E come tale nell' anno stesso gli fu allogata la tavola a più compartimenti, per S. Maria dei Fossi, in Perugia, e che or s' ammira nella galleria di quell' Accademia (50). Dopo questo anno chiamato il Pinturicchio a Roma da Papa Alessandro VI, eseguì le pitture pel palazzo del Vaticano (50), che ancor vi si vedono e che servono a far fede della sua perizia e della mirabile sua fecondità. Lavorò quindi per ordine dello stesso Pontefice in alcune stanze di Castel S. Angelo (52), dove molti Ritratti effigiò di personaggi allora viventi; e di tutto fu da quel Papa generosamente rimunerato (53).

Terminano col secolo così le prime opere di questo Artefice; che ritroveremo nel seguente, in compagnia del gran Maestro e dell' incomparabile Amico.

NOTE

(1) Poche sono le opere fatte con tanta diligenza, e amore della verità. A ciò si aggiungono le nozioni, e la critica, senza le quali non si può scrivere sull'arti.

(2) « Niccolò soddisfece assai nelle opere sue.... perchè faceva alle sue « figure teste ritratte dal naturale, che parean vive ».

(3) T. II, pag. 20.

(4) T. II, pag. 41. La cosa non parrebbe possibile, se non fosse di fatto.

(5) T. IV, pag. 422.

(6) « *Totius Italiæ splendori Melocio de Forlivio pictori incomparabili* ». Così lo chiama Jacopo Zaccaria. Vedi Anonimo Morelliano, pag. 109.

(7) E di più era familiarissimo dei Riarii.

(8) Fu questo quadro tolto dal muro, e assai bene riportato in tela dal Sig. Domenico Succi.

(9) Scrive l'Ariosto nelle Satire:

« Andar più a Roma in poste non accade
« A placar *la grand' ira di Secondo.*

(10) Anco dal Lanzi è citato, T. IV, pag. 39.

(11) Microscomo, pag. 123.

(12) Biografia di XXIV Illustri Romagnuoli. Forlì, 1834, n.° 5, pag. 42.

(13) Memorie di Forlì, pagg. 259, e 282.

(14) Che la famiglia Nardini fosse di Forlì si deduce dall'essersi Maddalena Nardini da Forlì, maritata con Bernardino Gabbrielli, ch'ebbe da lei due figli, Girolamo, e Sebastiano. Forse Maddalena fu sorella del pittore, come potrebbe far credere l'aver posto nome Girolamo al primo suo figlio.

(15) La notizia è a pag. 105 della Risposta alle Lettere Pittoriche del Mariotti.

(16) Poteva l'Orsini ricordarsi almeno de' bei Versi del Poliziano alla sua tomba; e si sarebbe vergognato di quella sentenza.

(17) Debbo questa notizia all'egregio Sig. Marchese Melchiorri, dotto coltivatore della Storia delle belle Arti, come dimostrano i varj suoi scritti.

(18) E beate quelle, che ne hanno meno dell'altre.

(19) Rispetto ai meriti di Giovanni Sanzio, come uomo istrutto nelle lettere, vedasi l'Elogio Storico scrittone dal Padre Pungileoni.

(20) Pungileoni, pag. 67.

(21) Ne debbo il lucido all' egregio Cavalier Kesner pieno sempre di gentilezza e di cortesia.

(22) Mancini, Memorie di alcuni Artefici del disegno che fiorirono in Città di Castello, Perugia 1832, T. II, pagg. 57 e segg.

(23) Appartenne al soppresso Convento di San Zeno, di Camaldolensi, ed era la tavola dell' altar maggiore.

(24) Ecco le parole del Lanzi, T. II, pag. 28. « È la tavola de' Magi « in S. Domenico di maniera assai *simile a Gentile,* e con molto oro; « ed un'altra in *istil più moderno* . . . . sarebbe da compararsi co' migliori « artefici di quel tempo, se il *disegno fosse più esatto* ».

Sicchè la Tavola de' Magi (dove nulla trova da rimproverare) è di stile antico: e l'altra, fatta dopo, manca di disegno. Siccome coll'età, il disegno certo non si peggiora, la conseguenza n'è, che la prima tavola de' Magi *simile a Gentile,* e *con molto oro* è con tutta la probabilità di Gentile, che disegnava meglio del Bonfigli, e molt' oro adoperava nelle sue pitture. V. sopra pag. 40 v. 41 e segg.

(25) Dopo avercelo mostrato misero, bisognoso di tutto, e dalla povertà spinto a uscir di patria (dove nol fa tornare che tardissimo) per condursi a Firenze, ed ivi procacciarsi quel pane, che in patria mancavagli; cita in progresso la Trasfigurazione, e i Magi, nella Chiesa dei Servi, di Perugia « come le prime opere che facesse ».

(26) Lettere Pittoriche, pag. 121. E aggiunge: « quantunque il Vasari « asserisca, che dopo essersi *Pietro istruito presso il Bonfigli,* passò da « Perugia a Firenze ». Prego i lettori a notare che questa è una supposizione del Mariotti, perchè il Vasari nol dice, e non nomina altri, che « quel pittore poco valente » il quale non può essere il Bonfigli, come si è già fatto osservare.

(27) Fu intagliato assai bene da Lasinio figlio, e illustrato nella Galleria di Firenze, T. II.

(28) La Tavola per S. Chiara è conservatissima.

(29) Che sta nel Duomo di S. Sepolcro, e che molto somiglia a un'altra di Napoli, nella Cattedrale.

(30) Ora nella Pinacoteca di Bologna, intagliata e illustrata da Francesco Rosaspina.

(31) Resulta anche dalle Lettere del Mariotti.

(32) Due di esse, il Cristo nell' orto, e una Pietà, sono nella Galleria dell' Accademia: un Crocifisso colla Maddalena e Varj Santi, nella chiesa detta della Calza, presso a Porta Romana.

(33) Narrata dal Vasari; e consisteva (sotto gli occhi del Priore, il quale temeva che Pietro abusasse dell' azzurro oltremarino) a sciaquare sovente il pennello in una conca d'acqua, sì che l' azzurro restasse in fondo.

È della più grande importanza, pel carattere di Pietro, il notare, che il Vasari fa qui testimonianza della sua lealtà, scrivendo: « ch' era di na- « tura intero e dabbene, e non desiderava quel d'altri, se non mediante « le sue fatiche ». Ed. del Passigli, pag. 420.

(34) Vasari, nella Vita.

(35) Mariotti, Lettere, pag. 147. Il contratto riportato è dal 28 Novembre del 1483.

(36) Mariotti, pag. 150; e furono 180 ducati d'oro di Camera, prezzo residuale « *picturæ per eum factæ in Cappella, in Palatio Aposto-* « *lico* ». Le pitture della Sistina, da lui eseguite nella parete di faccia,

furono la Natività, il Battesimo, e l'Assunzione, a' cui piedi era il Ritratto di Papa Sisto IV. Queste furono distrutte, per dar luogo al Giudizio di Michelangelo. La storia che ne resta, in cui fu ajutato dall'Abate di S. Clemente (Della Gatta) è quella, dove G. C. dà la potestà delle chiavi a S. Pietro, ed è conservata. È in alto di questo quadro un tempietto pressochè simile a quello, di cui si parla nella nota 38.

(37) Rappresenta la Vergine sedente in trono col divin Figlio in braccio: e dai lati S. Lorenzo Diacono, S. Lodovico, Sant'Ercolano Vescovo di Perugia, e S. Costanzo. È uno de' più bei quadri di Pietro.

(38) Siccome in certe scoperte non v'è altro merito che la memoria, dirò che io fui il primo ad accorgemene nell'ottobre del 1819, da una copia, che (mancante del tempietto superiore) vidi in casa Coppoli. Dimandatone, mi fu risposto esser la copia del Quadro del Santo Anello del Perugino, rubato da un Commissario francese (che mostrò una falsa Carta di quel Governo, nel 1797) unitamente a 3 quadretti dello stesso, ch' erano nella Sagrestia di S. Pietro. Pochi giorni dopo ne vidi un'altra copia intera nella privata cappella del palazzo Donnini. Ignorasi dove i quadretti si trovino. Essi rappresentavano i Magi, il Battesimo, e la Resurrezione. Questi due ultimi, copiati magistralmente da Raffaello, erano in Volterra in mano degli eredi del Cardinal Fedra Inghirami, che venduti a vilissimo prezzo, passarono a prezzo assai mite nella Galleria di Baviera. Il quadro del S. Anello ho inteso ch'è a Canne in Francia.

(39) È dipinto con tal magistero, che il Padre Eterno, nell'alto del quadro, fu da taluni attribuito a Raffaello.

(40) In Casa Melzi ne passò la parte principale. Il Padre Eterno, circondato da varj cherubini, vedesi sempre nella cappella di San Michele, nella Chiesa di detta Certosa.

(41) Perugia, presso il Costantini, 1784.

(42) Rimetto i lettori a quanto si trova scrito dall'egregio Cav. Vermiglioli su questo particolare, a pagg. 271 e seg. della sua vita del Pinturicchio già citata.

(43) Che « con parole accomodate al suo cervello di porfido, ostina- « tissimamente ricusò ogni buona via » ec.

(44) Il Vasari prese abbaglio, scrivendo che Pietro stesso ne fosse l'autore. Ha la data del MD, e porta:

PETRUS PERUSINUS EGREGIUS PICTOR.

Perdita si fuerat, pingendo hic retulit Artem:

Si numquam inventa esset hactenus, Ipse dedit.

È questo il luogo di schiarire un equivoco, preso dal Vasari, dal Lanzi, e peggiorato al solito dal Padre della Valle. Il Vasari nella Vita di Angelo Gaddi, dice che un « Pietro da Perugia.... miniò i libri, che so- « no a Siena in Duomo nella Libreria di Papa Pio, e *che colorì* in fre- « sco praticamente ». Ora i Libri di Siena non sono certamente del tempo ch'ei suppone.

« Il Della Valle (scrive il Lanzi, T. II, pag. 143) interpetra le pa-

« role del Vasari come di Pietro Vannucci.... » e in ciò commette un grave sbaglio, perchè il Vasari parla visibilmente d'un altro.

Il Lanzi suppone un terzo Pietro « (poichè ce ne fu un secondo, citato dal Mariotti, a pag. 144) « ignoto finora a Perugia, di cui pro« mette di scrivere nella Scuola Veneta ».

E là (T. III, pag. 28, in nota) riporta presso a poco le cose stesse, « riconoscendo un nuovo Pietro da Perugia, anteriore al Vannucci ».

Or tutte queste oscurità sono schiarite da un Documento riportato nel Carteggio d'Artisti del Sig. Gaye, T. II, pag. 69; nell' illustrazione del quale anch'esso per altro cade nell' errore dal Padre della Valle. Ecco come egli scrive:

« Essendo estremamente rare le notizie autentiche, che riguardano la « Vita di Pietro, aggiungo il seguente documento ec.... che si riferisce al« la sala del gran Consiglio a Venezia ».

1494, die 14 Augusti.

« I Magnifici Signori M. Fantin Marcello et compagni, dignissimi Prov« veditori al Sal, de comandamento del Sermo Principe hanno fato mar« chado, et sono rimasti dacordo cum mistro Piero Peruxini depentor, « el qual ha tolta a depenzer nela sala de gran Conseio un Campo etc. »

Dalle parole anteriori resulta che il Sig. Gaye crede questo Maestro Pietro essere il Vannucci: ma egli s'inganna, perchè esso è un pittore, che appartiene alla Scuola Veneta, come ne fa fede un Quadro con tre Santi grandi al vero, portato da Venezia dal Sig. Grimaldi e fattone un cambio col Marchese Rinuccini, che ha il nome Petrus Perusinus; e che vedesi tuttora nella sua bella e scelta Galleria.

Parmi poi senza contrasto, che (secondo l' indicazione del Documento superiore, dove leggesi Piero Peroxini) egli fosse Perugini di casato, e che scrivesse Perusinus, nel suo quadro, come Gio. Bellini scriveva Bellinus ne' suoi; dal che è nata la confusione d'un Pietro Perugini, pittor Veneto, con Pietro Vannucci, detto il Perugino.

(45) Vita del Pinturicchio, pag. 202, nota (12). Tutto è ora perito.

(46) V. Vasari, ed. del Passigli pag. 409.

(47) È un grazioso quadretto, intagliato nella Galleria del R. Palazzo dei Pitti, per cura di Luigi Bardi. È composto di 25 e più figure.

(48) Vermiglioli, pag. 28.

(49) *Ib.* pag. 29.

(50) *Ib.* pag. 30, e 222.

(51) Furono, sotto il pontificato di Pio VII, restaurate.

(52) Il Vasari parla particolarmente di queste pitture, sventuratamente perite. In esse avea ritratto « Isabella Regina di Spagna..... Niccolò « Orsino, Giangiacomo Trivulzi.... Cesare Borgia, il fratello, e le so« relle (se pur non dee dire la sorella) e molti virtuosi di quei tempi ».

(53) Si veggano nel Mariotti pag. 216, e 219, i doni avuti dal Pinturicchio, per queste opere.

CAPITOLO NONO

SCUOLE

DI

BOLOGNA, MODENA, E FERRARA

MCCCCLX. A MD.

Dalla Scuola di Pietro Perugino a quella di Michele Lambertini, di Giacomo Ripanda, di Marco Zoppo, e Jacopo Forti, che furono i quattro maestri, i quali precederono il Francia, in Bologna, il gradino che debbe discendersi non è tanto agevole; ma, come altrove ho detto, anche senza il Francia, la Scuola Bolognese avrebbe di che comparir degnamente al confronto dell'altre, co'sette suoi grandi (1), che fiorirono dopo il Secolo XVI.

Michele Lambertini, secondo il Malvasia, fu discepolo di Lippo Dalmasio; e lo pongo in questo Periodo, perchè si cita una pittura di lui, che stava in S. Martino Maggiore, colla data del 1469.

Il Lanzi scrivendone (2) dice « che ciò, che a' dì nostri « avanza in S. Pietro e in S. Jacopo, può competere con le « opere coetanee quasi d'ogni maestro ». Ma è egli possibile, che da un uomo giudizioso come il Lanzi sia stata balestrata una simil sentenza? Può dunque competere con Masaccio, con Filippo Lippi, coll'Angelico, con Gentil da Fabriano, col Melozzo? Egli è un pittor diligente, che cammina dietro alle orme di Gentile, e null'altro: e se fu lodato dall'Albani e dalla Sirani, al dire del Malvasia; ri-

cordiamoci, che le lodi dei pittori sono precisamente come quelle dei poeti (3). Compiangiamo l'umana natura, e passiamo al Ripanda.

Di esso nulla pare che rimanga in patria. Il Malvasia non ci dice di chi fu discepolo, se pur nol fu della Beata Caterina de' Vigri (4); e solo nota che in gran conto fu tenuto a Roma, dove dipinse una cappella nei SS. Apostoli pel Cardinal Bessarione; se pur non prese equivoco, e volle dire la Vergine, che il Cardinal Bessarione donò a questa chiesa, e che ancor vi si vede. Nella Guida di Roma è notata solo come d'antica Scuola; senza dire a quale autore potrebbe attribuirsi.

Dipinse anco, secondo lo stesso, nel palazzo dei Conservatori un Trionfo, e la storia di Bruto, presente all'uccisione dei figli: ma convien credere di due cose l'una, o che il Malvasia s'ingannasse, cosa non insolita; o che quelle storie fossero ridipinte, come al presente si vedono, da Tommaso Laureti.

A lui dà l'onore il Volterrano d'essersi il primo posto a disegnar la Colonna Trajana, con disagio e pericolo; dalla quale opera derivò un miglioramento nella simetria dei corpi umani, che potè quindi servire d'imitazione per gli altri (5).

Marco Zoppo, dopo avere appreso in patria i rudimenti dell'arte da Lippo Dalmasio, trasferitosi a Padova, e postosi sotto la disciplina dello Squarcione, non solo potè imparare il modo di condurre i quadri, che diconsi di cavalletto, con una certa grazia, come dimostra la Vergine, che riporto (6) di contro (ugualmente che la tavola sul fondo d'oro della sagrestia di S. Clemente, e la Santa Apollonia a tempera, nella sagrestia dei Cappuccini in Bologna); ma di più acquistò colà quella franchezza di pennello, che tanto gli giovò nel dipingere a fresco le facciate dei palagi, come era l'uso in quel tempo.

Il Vasari, scrive a sua gran lode, che il Mantegna entrato in scuola dello Squarcione, e ivi trovatolo con Da-

C. Bancini inc.

III

rio da Trevigi, e Niccolò Pizzolo; la « lor concorrenza gli « fu di non poco ajuto e stimolo all'imparare »; lode, che Marco divide col solo Pizzolo, essendo l'altro riuscito mediocrissimo artefice.

Il Malvasia parla di altre sue opere; ma la principale pare quella, citata pur dal Lanzi, dipinta per gli Osservanti di Pesaro, dove scrisse il suo nome, e l'anno 1471. Egli operò in Padova e in Venezia, e reduce in Bologna, vi aprì scuola.

Qui per discepolo, e siccome era poco meno provetto di lui, meglio si direbbe per compagno, ebbe Jacopo Forti, che molto l'ajutò nel dipingere le facciate. Il Malvasia scrive, che non apparisce il nome di costui fuorchè in un piccolo ritratto d'uno della casa Dolfi, dove si leggeva: Opus Fortis Bon. 1483.

Dice il Baldi che Marco ebbe molti discepoli, ma nomina solo questo Jacopo, e il famoso Francesco Francia, che diede veramente nome al maestro. Nè altro da dire avendo, che meritar possa l'attenzione dei lettori, termino questo periodo di Scuola Bolognese, colle seguenti parole del Lanzi (7) .... « la città scarseggiava di buoni artefici; quindi « avvenne che Giovanni Bentivoglio .... volendo ornare « il suo palazzo .... invitò da Ferrara e da Modena varj « artefici, i quali misero miglior gusto in Bologna ».

Ma quanto è giusto in tal conclusione quello, ch'egli crede dei pittori Ferraresi; tanto penso che s'inganni nella sua credenza, parlando degli Artefici di Modena; come apparirà da quello, che dovrem dire di loro.

Il primo, che si nomina di quella contrada è Bartolommeo Bonasia, che il Lancillotto (8) nella sua Cronaca chiama valoroso professore di tarsìa, di prospettiva e d'intagli in legno: ma un quadro col suo nome, citato dal Tiraboschi, e coll'anno 1485, è dallo stesso savio scrittore qualificato di stile secco e troppo finito. Sicchè, paragonando i tempi, moltissimo rimane al di sotto dei maestri delle altre Scuole (9).

Raffaello Calori è giudicato ugualmente dallo stesso istorico (10); ed una Vergine, sola opera di lui che si conserva nella chiesa de' Cappuccini di Sassuolo, è lodevole, si dice, per quei tempi; ma convien ricordarsi che quelli erano i tempi di Melozzo, del Mantegna, e del Costa (per parlare dei non Toscani); e in faccia ad essi, che cosa diviene questo Calori? Ne abbiamo notizie fino al 1476; nè sappiamo che morisse in quell' anno. Sui maestri del Bonasia, come su quelli di esso Calori, nulla sappiamo.

Segue un Francesco Magagnolo, di cui non restan pitture: ma che probabilmente doveva aver qualche merito, venendo dal Cesariano, ne' suoi Commentarj a Vitruvio, paragonato a Pier della Francesca, e a Melozzo (11).

Scrive il Tiraboschi, che fu uno dei « primi tra' moder-« ni a dipinger le faccie in modo, che sembrasser mirare « lo spettatore in qualunque parte ei si ponesse »; puerilità, non senza ragione, biasimata da molti.

Si additano in Modena certi fregi d'altari, dipinti con buon gusto, che si attribuiscono a un Francesco, detto Cecchino Setti, che sappiamo aver anche eseguita una tavola da altare nel 1495; ma essa è perita.

Porrò in questo luogo Niccoletto da Modena, quantunque non sappiasi precisamente quando nascesse, nè quando morisse; ma è più che verisimile che fiorisse negli ultimi anni di questo secolo. Il Vedriani lo loda in termini generali come pittore, e come incisore. Dei suoi quadri nulla è rimasto; delle sue incisioni sappiamo dall' Heineken (12), che copiò una stampa d' Isdrael Van Mochelen, dove sono quattro donne sotto ad un globo (che facilmente dovrà essere stato un Pomo) poichè vi si vede l' iscrizione: DETUR PULCHRIORI, e l' anno 1500. Il Tiraboschi (13) aggiunge su questo Artefice altre particolarità, che potranno ricercarsi dai curiosi.

A cagione del figlio dovrà nominarsi Giovanni Munari, padre e maestro di Pellegrino; di cui tutto è perito, e che dal solo Vedriani è nominato come pittore illustre: da-

gli altri storici se ne indica la professione, senz' altre parole.

Il Lanzi nomina insieme tre Reggiani, due dei quali fiorirono nel secolo seguente (14); sicchè dirò solo di Francesco Caprioli, che finì di vivere nel 1505. La più parte delle sue pitture grandi sembrano perite; ma è da notarsi sul conto di lui un abbaglio del Tiraboschi, copiato dal Lanzi, ed è; che, mentre cita una sua pittura del 1482, lo dice « degno d'andare in seguito ai Francia, che allora « fiorivano in Bologna ». Ora è noto, che il primo quadro d'importanza, dipinto da Francesco Francia, dopo che, lasciando l'arte dell'orafo, si fu dato alla pittura, è del 1490; ed è più secco, e più tenente alla maniera antica, di quel che facesse poi dopo; e che Giacomo Francia suo figlio venne all'arte dopo lui; sicchè non pare in verun modo, che sostener si possa l'opinione dello Storico Modenese, che fa il Caprioli posteriore ai Francia.

Passando in fine a Francesco Bianchi Ferrari, egli dipingeva nel 1481, come appare dalla Cronaca del Lancillotto, e grandi elogi se ne leggono nello Spaccini, che, per quanto pare, molto pose del suo, copiando le Cronache antiche.

Fioriva egli verso la fine del secolo XVI: e gli si debbe una certa fede, allorchè parla di Artefici vissuti poco avanti di lui. Scrive che nelle sue pitture « è colorito bellissimo, « garbata invenzione, graziose attitudini, e bella furia »; con che par dinotare la franchezza del pennello. Lo dice famoso a' suoi tempi; e lo dichiara « maestro del divino « coloritore Antonio da Coreggio ». Non è questo il luogo di esaminar tal questione, ma non lascerò d'osservare, che siccome lo Spaccini era pittore, e scriveva colle opere del Bianchi Ferrari sotto gli occhi, se lo diceva maestro dell' Allegri, ciò significa che almeno lo credeva degno di esserlo.

Dopo quanto ho esposto, e colla più gran diligenza, sulla Scuola di Modena fino al 1500; giudicheranno i lettori, se giusta sia l'opinione del Lanzi riportata di sopra.

Non così della Scuola di Ferrara. Essa cominciava ad ingrandirsi, anche prima di questo tempo, come già si disse, mostrando dall'aurora quanto bello sarebbe il suo meriggio; sicchè non è certamente nè ingiusta, nè ardita l'opinione, che il Francia si facesse gran pittore sulle opere di quella Scuola.

Dopo il Tura ed il Cossa, vediamo gli Artefici spiegar più ampiamente le ale; cominciando da quel Bono Ferrarese, che ajutò il Mantegna nella famosa cappella degli Eremitani, e che fu indubitatamente scolare del Pisanello (15).

Da lui apprese Bono anco a coniar medaglie, che erano in grandissima voga in quel tempo.

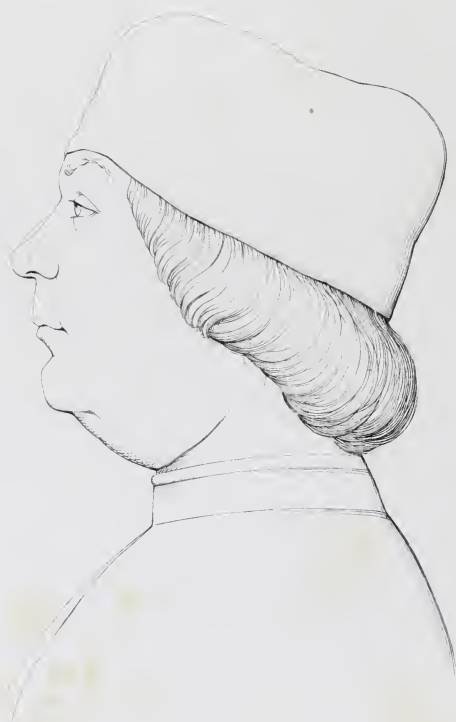
Maggiore di esso è Stefano da Ferrara, che insieme col Mireto, o Miretto ridipinse il Salone di Padova. Fu discepolo dello Squarcione: ed ebbe per merito particolare di far le figure in modo, che pajono moversi (16).

In prova di questa qualità, ch'eragli propria, riporto un suo quadretto rarissimo, in cui si rappresentano i Pellegrini di Emmaus, scendendo una china. Credo sia difficile di porre tre figure in atto di camminare con maggior verità di quello che appajano di contro (17).

Robusto ed acceso nel colorito, in lui comincia a vedersi già quella vivacità di tinte, che annunzia il Garofolo, e quella disposizione con certi verdi nel paesaggio, che son particolari alla Scuola Ferrarese. Le opere, che di lui si mostrano nella galleria di Brera in Milano, mi parvero d'altra mano, e forse anche d'altra Scuola. Il suo cognome, secondo il Baruffaldi, fu Falzagalloni.

Scolare di Cosimo Tura si nomina l'Estense; che così chiamavasi un tal Baldassarre, il quale credesi figlio naturale d'alcuno di quei Principi; come dicesi ch'egli stesso credesse; poichè si citano alcune sue pitture perite, dov'era lo stemma della famiglia, e il Diamantino, impresa del Duca Ercole I.

Tra le sue pitture, pressochè tutte perite, si salvò pro-

III.

BALDASSARE. ESTE NSE. PIX. ANOR. 1495.
FEB. 25.

digiosamente il bel Ritratto, che offro di contro, col nome e l'anno (18).

Parmi raro con sì poco ajuto dell' arte, che ivi era anco indietro, esprimere tanta grandezza e verità come in questa testa. È danno che siansi perdute tutte le altre opere sue.

D' un Antonio Aleotti di Argenta, che dipingeva nel 1498, non ci avea conservato altro che il nome il Baruffaldi; ma la Galleria Costabili ne potè rinvenire e ne conserva una tavoletta, che non manca di diligenza e di espressione.

Del Panetti, e dei due Zaganelli si dirà nel Volume seguente.

Ma l'artefice, che sembra, per dir così, dominare in questo Periodo di storia, fra i pittori Ferraresi, è Lorenzo Costa; il quale, nato in Ferrara circa il 1450, dovrà considerarsi, non come allievo delle varie Scuole in cui si perfezionò, ma di quella, dove apprese i primi rudimenti, che fu la Scuola del Cossa; la quale, come si scrisse al Capo IV, si ha per sicura tradizione essere stata numerosa e fiorita.

Appresa dunque l'arte in patria, scrive il Baruffaldi, che tirato dalla fama di Fra Filippo e del Gozzoli, senza saputa del padre si condusse a Firenze, con tal dolore di quello, che caduto in grave infermità venne poco dopo a morire. Ma poichè il passo era fatto, si arrestò Lorenzo in Firenze, « introducendosi, (prosegue il Baruffaldi) nella « bramata scuola di Benozzo, e studiando con tutta applica- « zione sull' opere di lui, per venire in stato col tempo « d' imitarlo ». E modeste sono queste parole dello scrittor Ferrarese, perchè, se nol potè nella fecondità dell' immaginazione, Lorenzo eguagliò se non superò Benozzo in qualche parte della pittura; e particolarmente nel disegno e nel colorito.

È ormai fuor di questione che il Costa, tornando in patria, e fermatosi a Bologna, vi dipinse, credesi, unita-

mente al Cossa suo primo maestro; che della sua maniera di operare invaghitosi Francesco Francia, orefice allora di grido, lasciasse i bulini per i pennelli; e che quindi può riguardarsi con qualche fondamento come apocrifa l'iscrizione di un quadro del Costa, dove si sottoscrive come discepolo di esso Francia (19).

Il Lanzi parla molto assennatamente di lui tanto nella Scuola Bolognese quanto in quella di Ferrara; ed egli pur crede, che se mai fosse vera quella sottoscrizione, non potrebbe riguardarsi, che « per un ossequio verso tant'uo« mo »: e la prova n'è la Tavola da altare, dove egli dipinse la Famiglia dei Bentivogli intorno alla Vergine; la quale vedesi tuttora nella famosa cappella, che aveva quella sovrana Famiglia in S. Giacomo Maggiore. Essa porta l'anno 1488; mentre il quadro dell'altar maggiore, dipinto dal Francia, ritiene sempre del secco, che usò nelle prime sue opere (20); e non ostante ha l'anno 1490. Da ciò si può trarre con facilità la considerazione seguente.

Che il Costa, veduta la maniera di dipingere del Francia, il quale aveva ingegno superiore al suo, cercasse di farsi migliore sopra gli esemplari di lui, può convenirsi; ma che gli fosse discepolo, è un sogno del Malvasia (21).

È dal Vasari lodatissimo specialmente « nel ritrarre di « naturale; il che così felicemente gli riuscì, che tornato « in patria.... vi fece.... (sebbene ebbe la maniera un « poco secca e tagliente) molte opere lodevoli; e nella « guardaroba del Sig. Duca di Ferrara si veggono di ma« no di costui, in molti quadri, ritratti di naturale che « sono benissimo fatti, e molto simili al vivo ». Tali saranno stati, benchè eseguiti dopo questo tempo, quelli, ricordati dall'Anonimo Morelliano (22), della Marchesana di Mantova, e della figlia sua, mandati al Duca Francesco II Gonzaga, mentre era prigioniero dei Veneziani; e che io qui noto, per non tornare sull'argomento di questa facilità nel ritrarre dal vivo.

Per questo suo riconosciuto pregio, sopra ogn' altra opera, quantunque posteriormente eseguita, scelsi per la prima edizione la bella Tavola sopra citata, nella quale unitamente a un saggio del suo modo di disegnare e di comporre, abbiamo tutta la famiglia di Giovanni Bentivoglio, delineata con una gran verità. Era essa composta della sposa e di undici figli, de' quali sette garzoni, e quattro donzelle.

Lodasi di lui molto dal Vasari « un San Sebastiano saettato alla colonna, con molte altre figure, in San Petronio, la quale opera per cosa lavorata a tempera, fu la migliore, che infino allora fosse stata fatta in quella città ». Le quali parole ho voluto riportare, acciò si veda com'era ingannato il Vasari. In S. Petronio è un S. Girolamo, e non un S. Sebastiano del Costa, ora tutto guasto dei ritocchi (23); e quello, che dal Vasari citasi come un « S. Sebastiano saettato alla colonna, e a tempera », è una tavola da altare nella cappella presso la Meridiana del Cassini, non a tempera, ma dipinta a olio, e coll'anno 1492, rappresentante la Vergine col divin Figlio, assisa in trono, con sotto i Santi Giacomo, Giorgio, Girolamo e Sebastiano (24).

Di opere del Costa è ricchissima la Galleria Costabili, non contandone meno di sei, fra le quali è da notarsi un'Adorazione di Gesù nel presepio, fra le opere di sì raro maestro una delle migliori.

La Galleria di Brera in Milano indica come fattura dello stesso un'Adorazione dei Magi, rappresentata in figure di circa due palmi. Là è un vecchio cogli occhiali, e un altro con una scimmia, invenzioni singolari fin allora. Il colorito n'è molto acceso. Forse è questa l'Epifania citata dal Malvasia; poichè la dice copiosa di ben quaranta figurine, che servì di predella in principio a un quadro del Francia, rappresentante una Natività (25).

Questo quadretto dovè probabilmente essere stato dal Costa eseguito molto innanzi di passare a Mantova.

Ma prima però di condursi ai servigi di quel Marchese, aprì Scuola in patria, la qual divenne sì fiorita, che il Cittadella non teme d'asserire che vi si contavano circa 200 discepoli. Siccome visse fino al 1530, dovrà tornarsi a parlar di lui nel Periodo seguente, dove si riporterà un saggio del suo comporre; e dove si mostrerà compagno del Francia, e maestro di quel Mazzolino, che in alcune delle sue teste (anche quando non esistesse il Vannucci) pare che si annunzj già Raffaello.

NOTE

(1) I Tre Caracci, coi quattro grandi discepoli.

(2) T. IV, pag. 21.

(3) Che lodano a cielo i minori, per biasimare i maggiori, senza parere invidiosi.

(4) Che fu anche miniatrice. Malvasia, T. I, pag. 33. Oltre i quattro sopra nominati, si conosce un *Michele Mattei da Bologna*, che ha un quadro nella Galleria dell'Accademia di Venezia, col nome; che mi parve di questo tempo.

(5) L'abbiamo dal Malvasia. T. I, pag. 34.

(6) L'originale è nella Galleria di Bologna. Il bel quadro di Marco Zoppo, citato dal Vasari, in fine della Vita del Mantegna, eseguito per Pesaro, fu venduto e trasportato a Berlino.

(7) T. IV, pag. 22.

(8) Tiraboschi, Bibl. Modanese, T. VI, pag. 339.

(9) Nel 1484 avea già Domenico Ghirlandajo pressochè terminato il Coro di S. M. Novella; senza parlar degli altri.

(10) Tiraboschi, *ib.* pag. 345.

(11) *Ib.* pag. 459.

(12) « *Idée générale d'une Collection d'Estampes*, pag. 224.

(13) Bibl. Mod. pag. 179.

(14) Bernardino Orsi, che dipinse nel 1501, e Simone Fornari nel 1545. Del primo non torneremo a parlare, pittore mediocre, e noto per una sola opera.

(15) La prova sta in un quadretto della Galleria Costabili in Ferrara, rappresentante S. Girolamo nel deserto, coll'iscrizione: Bonus Ferr. Pisani Discipulus.

Dello stesso autore si ritiene nella medesima Galleria un Salvatore seduto sotto un arco di bella architettura, colle mani legate, e coperto di bianca tunica; ma è senza nome.

(16) Ecco le parole del Savonarola: « Postremo Stephano Ferrariensi « non parvum honorem dabimus, qui stupendis miraculis gloriosi Anto- « nii nostri Cappellam figuris veluti se moventibus, miro quodam modo, « configuravit ». *Muratori, Rer. It. Script.* T. XXIV, pag. 1170.

(17) Il quadretto fa parte della mia Raccolta; e proviene da un Convento soppresso.

(18) È tratto dalla Galleria Costabili. Di questo Artefice non fanno parola nè il Vasari, nè il Baruffaldi, nè il Cittadella. Il Lanzi aggiunge che coniò medaglie, con gran maestria, e due ne cita del 1472, in onore d'Ercole d'Este, suo Duca.

(19) Era sotto un Ritratto di Giovanni Bentivoglio, Signor di Bologna; e vi era scritto: LAURENTIUS COSTA, FRANCIAE DISCIPULUS. Si veda il Baruffaldi, che ne scrive, nel Tomo VI del Vasari di Siena, pag. 227.

(20) Alcuni credono esser questa la prima opera in pittura eseguita dal Francia. Io penso che possa essere la prima, che porti l'anno, in cui fu fatta: ma non è verisimile che sia l'opera di uno, che, avendo esercitato l'orificeria sino allora, adopera per la prima volta i pennelli.

(21) Pel quale tutte le congetture son buone. Quest'errore trovasi ripetuto nella Guida di Bologna del 1826, pag. 21. Così si propagano gli errori.

(22) Pag. 67. La Marchesa era Isabella da Este, la figlia Leonora.

(23) Guida di Bologna, pag. 110, ed. del 1826.

(24) Ib. pag. 117.

(25) Malvasia, T. I, pag. 60. Se fosse quella, avrebbe il doppio merito d'esser dipinta dal Costa e disegnata dal Francia.

CAPITOLO DECIMO

SCUOLA VENEZIANA

MCCCCLX A ML.

Ricordando quanto sopra si disse al Capitolo III (pag. 44) d'un Giorgio da Trevigi, che sceso in Padova nel 1437, in mezzo a tanti artefici, che allora vi operavano, ingrandì la maniera; dovremo ricercare quali esemplari ei quindi recasse in patria, sì che si accrescesse, come in fatti avvenne, lo zelo per inoltrarsi verso un meglio, che gli uomini d'ingegno, i quali trovansi nei principj delle arti, hanno pressochè sempre in mente, operando; e ne vanno in traccia sovente da loro stessi, anco in mezzo alle lodi, che son loro profuse a mal tempo dagli adulatori e dagl'imperiti (1).

Le pitture di Giorgio pare che dessero animo a un tale Cristoforo del Fiore, dimenticato dal Lanzi, e nominato dal Federici, che di lui ricorda una bella Coronazione della Vergine, la qual vedevasi nel Duomo di Ceneda; e dubita se questo Cristoforo fosse figlio, o nipote di Jacobello del Fiore, che dipingeva e teneva scuola in Venezia fino dagli anni antecedenti.

Il Lanzi nomina un Jacopo di Valentina, che sembra seguitar la maniera dello Squarcione, di cui non parla il Federici; e Andrea Bellunello, che, quantunque mancante di bellezza sì nelle forme, sì nel colore, fu paragonato a'suoi tempi a Zeusi e ad Apelle (2); per sempre più dimostrarne la miseria delle glorie municipali. Francesco de

Alessis e Domenico di Tolomezzo sono ugualmente da lui nominati, e quest'ultimo con qualche lode, a cui poco importava che aggiungesse Gio. Francesco di Tolomezzo, Pietro d'Arcano, Daniele Erasma, Antonio da Udine, e Niccolò Veneziano (3); tutti già dimenticati, e al di sotto della mediocrità.

Ma, poichè li nominava, non dovea poi tralasciare Pietro da San Vito, se non altro per aver, nel coro della chiesa de' SS. Filippo e Giacomo a S. Martino di Valvasone, dipinto nella rappresentanza del finale Giudizio i tre Regni cantati da Dante, con una rara bizzarrìa; che forse oggi potrebbe a taluni parere originalità. Perchè (lasciando a parte l'Inferno) è figurato il Purgatorio in un immenso Dragone, che aperte le fauci, vomita le anime purgate in braccio degli angeli, che son là per raccoglierle; e il Paradiso sotto l'emblema d'una fortezza, con torri e merli, dove sta San Michele con i seguaci, quasi in atto di difenderla contro chi volesse entrarvi per assalto; mentre si vede alla porta San Pietro, che l'apre ad una schiera di eletti. E queste cose io narro per mostrare, che gli uomini hanno sempre quando più, quando meno, dato esempj di stravaganza e di esageraziane, trattando le Arti; ma erano in altri tempi pagati col disprezzo dei sapienti, e colla non curanza della moltitudine.

Di Girolamo da Trevigi, il seniore, parla il Federici lungamente, sicchè possono vedersi le notizie presso di lui (4). È dal Lanzi detto dubbio allievo dello Squarcione; « non incolto nel disegno, ma languido nel colorito ».

Venendo ai Bergamaschi e Bresciani, i quali furono sempre considerati appartenere alla Scuola Veneta, comincerò dal notare, che verso questo tempo in Bergamo pare che dovesse fiorire un Comenduno, che fu discepolo di Pecino di Nova. Ne abbiamo la notizia dal Tassi (5), ma nulla si conserva delle sue opere.

Non so come dal Lanzi sia stato omesso Giacomo di Balsamo miniatore, di cui scrive il Tassi « che fece vedere

« nella miniatura quanto in tal arte fosse eccellente »; e cita i Libri Corali del duomo di Bergamo. Ciascuno può ben credere, che furono essi una delle mie prime cure nella ricerca dei monumenti in quella città.

Ma senza bisogno di grand'esame dovei sospettare, che come sventuratamente avvenne in Firenze, sia pur troppo avvenuto colà. Le opere del Balsamo, eseguite fra il 1486 e il 1498, come se ne ha la prova (6), e chiamate dal Tassi eccellenti, non possono essere le più che mediocri miniature, le quali si mostrano adesso nei Libri Corali di quella cattedrale. Le vere furono probabilmente trafugate nelle passate vicende; e le poco pregevoli, che restano, si danno per lavori del Balsamo. Che se fosser quelle veramente opera di lui, dovrebbe allora compiangersi la più che mediocre critica del poco avveduto Biografo che le chiamò ECCELLENTI (7). In ogni caso era dovere dello storico il ricordarlo; e questo è quello che ho fatto.

Il Tassi nomina dopo il Balsamo anco varj altri, di cui perdute si sono le opere; se pure ad alcuno di essi non appartiene, come non è improbabile, la tavola posta sull'altare della cappella di S. Maria Maggiore, consacrato a tutti i Santi, che nel Dizionario Odeporico (8), dicesi venire « dai più attribuita al Bramantino Milanese ». Furono quei pittori un Giorgio da S. Pellegrino, Guido e Defendente suoi figliuoli, Bernardo suo parente; indi un Giacomo Scanardi d'Averara. E con essi, o per dir meglio coi loro nomi, compiesi il secolo XV, fino al Cariani, che il più operò nel seguente.

Scendendo a Brescia, cade il Lanzi nella stessa disavvertenza del Tassi, scrivendo: « Ebbe in quel secolo pittori ECCELLENTI, de' quali ora nulla sappiamo che sopravviva, dal nome in fuori.... Brandolin Testorino e Ottaviano Prandino si trovano paragonati, e forse anteposti a Gentile da Fabriano ». Ma fosse pur anche vera questa sentenza; e ammesso ancora che potessero sostenere il paragone con lui; chi potrebbe asserire che

Gentile da Fabriano fosse un Artefice eccellente? Fu stimabilissimo nel suo tempo, ebbe molti pregi, ma fu lontano dall'eccellenza dell'arte, ch'è il cumulo di tutti.

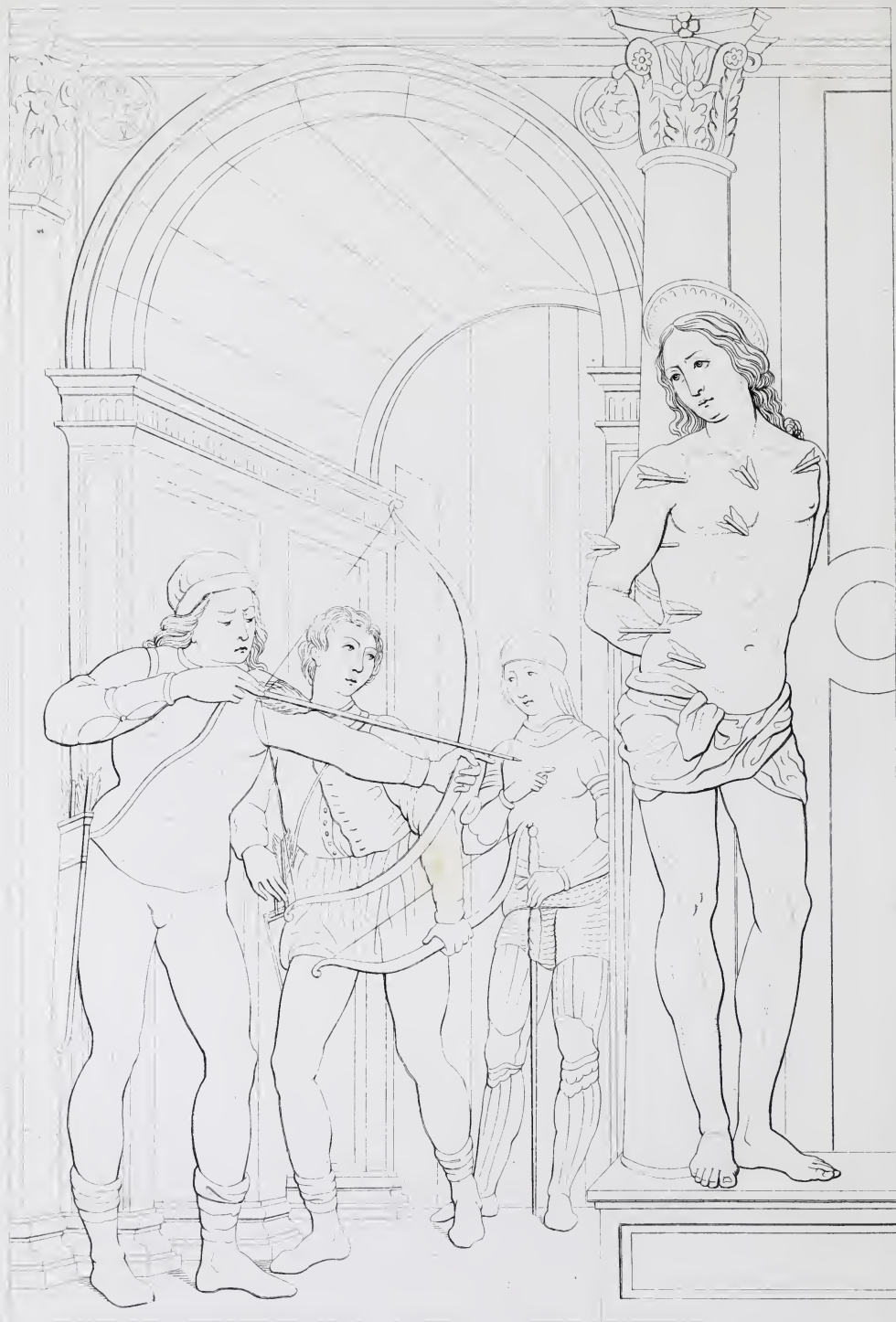
Di Bartolino Testorino poco più sappiamo del nome, citato con molto onore da Elia Cavriolo (9): ma di Ottaviano Prandino di Brescia, ci resta la testimonianza dell'Anonomo Morelliano, che lasciò scritto (10), « Nella sala dei « Giganti, secondo Andrea Rizzo, dipinsero Altichiero e « Ottaviano Bresciano ». Il dotto Morelli aggiunge nella nota (55) molte notizie, che possono ricercarsi dai curiosi.

Venendo agli altri, il Vasari nel principio della Vita del Carpaccio (da lui chiamato Scarpaccia, come altra volta notai) parla d'un Vincenzo Bresciano, che non può essere il Vincenzo Verchio, o Civerchio nominato in fine della vita stessa, come crede il Lanzi (11); essendo due artefici differenti.

Quello, che maggiormente lo prova, è la tavola rara e preziosa, la quale si conserva nel Museo Carrara di Bergamo, e che riporto di contro, dove leggesi a basso da un lato Vincentius Brixiensis; e dall'altro lato 1456 mensis Aprilis (12). Questi è Vincenzo Foppia di Brescia; poichè Vincenzo Verchio, o Civerchio, benchè detto bresciano dal Vasari, fu di Crema, e lo troveremo nella Scuola Milanese nel Tomo seguente.

Rimane adesso a stabilirsi, che in questo tempo, alla città di Brescia e alla Scuola Bresciana, quale fatta l'avevano i pittori sopra nominati (e de'quali non rimangono opere) appartiene questo Vincenzo Bresciano, come egli stesso si chiama, e che nella Scuola Milanese il Lanzi lo separa dal Civerchio, col quale l'avea confuso nella Bresciana (13). Nè dico ciò per fargliene torto, conoscendo la facilità con cui si prendono tali equivoci; ma per notar bene la differenza fra l'uno, e l'altro.

Ciò posto, parmi questo il luogo di avvertire, che se fu, come egli scrive (14) « tenuto quasi il fondatore della Scuo- « la Milanese » ciò avvenne per errore del Lomazzo, e più

III.

per quello del Ridolfi, il quale lo fa fiorire nel 1407; non già perchè se ne abbiano prove.

Se egli lavorò a Milano dopo il 1447 come sappiamo dal Vasari nella Vita di Filarete; e se riguardato venne allora come « il miglior maestro di quei paesi (15) » ciò non prova che egli fondasse la Scuola Milanese; ma che fu scelto a dipingervi; perchè in Milano non era chi dipingesse meglio di lui. E in confronto agli altri gli concederemo la palma.

Ma che poi s'abbia da vedere riportato, da un uomo giudizioso come il Lanzi, un passo di Ambrogio Calepino, in cui son posti allo stesso livello come uomini d'ingegno preclarissimo Gio. Bellini, il gran Leonardo (16), e questo Foppa; è cosa che vince ogni esagerazione; e il lasciarla correre senza notarla, passerebbe ogni limite di gentile condiscendenza.

Tanto la pittura di Bergamo, che abbiamo già data, come l'affresco che si conserva in Brera e che do intagliato, mostrano un sufficiente artefice; ma il paragone con Giovanni Bellini è un grave errore, quello con Leonardo un sacrilegio. Concludo dunque, che lasciando a parte queste lodi, per aver il Foppa di Brescia molto lavorato in Milano, non ne viene la conseguenza che debba porsi in quella Scuola; molto meno che debba riguardarsene come il fondatore, finchè non si troveranno documenti che lo provino. Di esso nulla ci han lasciato scritto nè il Zannetti (17), nè l'Anonimo.

Ma, dopo tutto questo, nasce una difficoltà. Che Vincenzo Foppa Bresciano morisse nel 1492, e che fosse sepolto nella chiesa di S. Barnaba, in patria, non può esser dubbio: ma come poteva egli nel 1447, cioè 45 anni avanti esser già il miglior pittore de'suoi tempi, secondo la sentenza che riportata abbiamo dal Vasari? La cosa è possibile, ma non probabile. Questa riflessione penso che farà crescere il dubbio già esposto da taluno, che due sieno i pittori di questo nome; e che sieno stati confusi in un so-

lo. Profitteranno di tal cenno gli scrittori di storie particolari: a me basti d'averlo notato.

Ma questa confusione, che nel Vincenzo Bresciano è solo probabile, credo che sia certa in Stefano da Zevio, confuso con Stefano da Verona.

Questo dubbio nato alla lettura del testo e delle note del Lanzi, mi si era confermato, allorchè di nuovo rividi ed esaminai le pitture di San Fermo maggiore in Verona. Il Cristo sopra la porta è visibilmente d'un Giottesco; e siccome, in tutte le sue parti, quella composizione corrisponde, anzi parmi superiore a quanto fece Angiolo Gaddi; non penso che altri potesse farla, se non che Stefano Veronese, che tra i Veneti fu il suo principal discepolo; e fu sì valente, da meritare, come si disse, lodi non comuni da Donatello. La prova ne sia parte della pittura stessa, che riporto di contro.

Chiunque vorrà esaminarla, vedrà che tutte vi sono mantenute le massime della Scuola di Giotto. Disegno, espressione, panneggiamenti, e disposizione, tutto concorda con quanto abbiamo veduto ne' suoi discepoli; anzi alcune figure, e tra queste la Maddalena a piè della Croce, il San Giovanni dietro a lei, come la Maria a sinistra della Vergine, sono spesso ripetute nelle composizioni di quella Scuola.

Ma siccome le pitture, che nella stessa chiesa si veggono intorno al pulpito, sono patentemente d'un'altra maniera; e pur vengono attribuite a Stefano da Zevio: colla sola critica si potrebbe facilmente dimostrare che, appartenendo ad un'altra Scuola, non possono essere dello Stefano discepolo di Angelo Gaddi. Le Scuole tutte hanno certe particolarità, nelle mosse delle figure, nelle arie delle teste, nel piegar de' panni, nel colore, per cui non si possono confondere le une colle altre: e il confronto delle due pitture in S. Fermo maggiore basta per istabilire che appartengono a due Scuole differenti.

Così la critica ragionar potrebbe, in mancanza di altre

prove: nè penso che vi fosse molto da opporre; ma qui agli argomenti si aggiunge la prova di fatto, che rende la cosa evidente.

Angelo Gaddi, nato nel 1324, morì nel 1387; nè su ciò può esser disputa. Or dimando io, come poteva essere stato suo discepolo Stefano da Zevio, che dipingeva 100 anni dopo? E pur questo è quello che troviamo scritto. La cosa parrà strana, ma è pur vera; e mostra la leggerezza, con cui si sono fin qui trattate le controversie storiche.

Apparisce dunque dalla Tavola, che rappresenta « la « Vergine col bambino circondata da angeli, con S. Sil- « vestro e S. Benedetto ai lati (18) » la qual si conserva nella Galleria Comunale di Verona, che Stefano da Zevio la dipingeva un secolo dopo la morte del Gaddi, perchè porta l'ANNO MCCCCLXXXVII.

E se ciò non bastasse, abbiamo dal Dal Pozzo (pag. 12) che dipinse a Mantova nel 1463; cioè 76 anni dopo la morte di Angelo Gaddi, che non poteva per conseguenza essere stato suo maestro.

Ecco dunque schiarite le questioni: tre furono i pittori Veronesi di qualche nome: Stefano da Verona, discepolo del Gaddi; Altichieri da Zevio, discepolo forse di quell'Jacopo, citato nel Tomo II, a pag. 143; e questo Stefano pur da Zevio, dal Vasari chiamasi Sebeto, forse perchè trovò scritto *de Jebeto* (da Zevio), il quale fu discepolo o dello Squarcione, o di Liberale.

Ed io propenderei a quest'ultima opinione, perchè la trovo coadiuvata dal Vasari, il quale (confondendo i due Stefani) dice nella Vita del Carpaccio verso la fine: « al- « cuni affermano che prima che venisse a Firenze, fu di- « scepolo di maestro Liberale pittore Veronese, ma ciò « non importa ».

Queste parole mi dimostrano chiaramente che chi gli diede le notizie di Stefano intendeva di questo da Zevio; ed ei le confuse e le attribuì allo Stefano da Verona, morto circa il 1400 quando Liberale non era ancor nato. Ma,

poichè si è dimostrata certa l'esistenza de' due Stefani; non vedo ragion sufficiente per opporsi al fatto, che quello da Zevio fosse discepolo di Liberale, tostochè nel 1487, quando egli lavorava a quella Madonna, Liberale aveva 36 anni (19). Perchè dunque non poteva essere stato suo maestro?

Ma o discepolo di Liberale, o dello Squarcione, è certo ch'egli operava verso la fine di questo secolo; e che a lui si debbono attribuire molte opere, che si sono credute finora di altra mano.

Venendo a Liberale, si dice dal Vasari discepolo d'un Vincenzo di Stefano (creduto figlio dello scolare del Gaddi) e che seguitò la maniera di Jacopo Bellini, che lungamente si dovè trattenere in Verona, dove dipinse la celebre Crocifissione del duomo, di cui si è sopra parlato alla fine del Capitolo III. Quantunque protraesse di molto la sua vita (essendo morto vecchissimo nel secolo seguente) dee qui porsi, « perchè non ingrandì le proporzioni, nè migliorò « il vecchio stile »; come saviamente riflette il Lanzi. Valse però maggiormente nelle miniature, che nei quadri, dove è un fare più secco, come nell'Adorazione dei Magi, che vedesi nel Duomo di Verona, e che al Vasari parve d'un far Mantegnesco; dovendosi intender, per altro, a distanza grandissima da quel sommo maestro.

L'intaglio, che riporto di contro, è stato lucidato sopra una sua miniatura, fra i Libri Corali di Siena. Questo, spero, che potrà offrire una chiara idea della sua maniera; la quale trasferì poi alla pittura, come dimostrano le tre belle storiette, che vedonsi nella cappella del Vescovato in Verona, eseguite con tanta precisione, che sembrano anch'esse lavorate di minio.

Si ha dalle memorie che fu suo emulo un Domenico Morone, il qual dipinse molto in patria, ma le cui opere, descritte dal Vasari (20), sono per la più parte perite.

In questo tempo viveva pure un Francesco miniatore, di cui parla lo stesso, e che si chiamò « Dai Libri, per

« l' arte che fece di miniar libri, essendo egli vivuto,
« quando non era ancora stata trovata la stampa, e quan-
« do poi cominciò appunto a esser messa in uso ». Di lui fa il Lanzi poche parole; per la ragione che il suo nome con la sua fama venne oscurato dal figlio Girolamo, di cui col Monsignori, col Caroto (21), e col figlio di Domenico Morone, si terrà proposito nel Periodo seguente.

Or vengasi a parlare dell'Artefice, che secondo quello che parmi, più d'ogni altro onora la sua patria Verona. È questi Vittor Pisano, o Pisanello, che gli scrittori fanno nascere prima del 1400, e fiorire nel Periodo antecedente.

Il Commendatore Dal Pozzo, nella Vita che ne scrisse, ci fa sapere che, aveva « in casa di sua mano una
« Sacra Imagine con soscrizione di Vittore, e con data
« del 1406.

« E da altra parte l'Oretti dice d'aver posseduto una
« sua medaglia del Sultano Maometto eseguita nel 1481. »

Il Lanzi, riportando i due fatti, aggiunge subito « il che (della medaglia del 1481) « posto il quadro del Dal Pozzo,
« non si può credere ». Ma io ritorco l'argomento, e dico; che, posta la medaglia del 1481, non può credersi il quadro del Dal Pozzo del 1406. Chi dei due dunque debbe credersi? Chi dei due può meritar fede maggiore? E chi può dar prove della veracità dell'uno sopra dell'altro? In tale incertezza, io la concedo uguale ad entrambi: ma siccome uno debbe essere stato ingannato; ecco come parmi che debba sciogliersi il nodo.

Le Iscrizioni dei pittori possono essere errate nella stampa, errate nel quadro, e (come sovente avviene) anco nel quadro stesso falsificate. Questa è cosa indubitata, come tuttogiorno si vede. Ma dove e come può falsificarsi l'Iscrizione in una medaglia coniata? Conviene che la medaglia stessa sia falsa; e ciò non è verisimile nel caso presente. È forza dunque credere con tutta la probabilità che Vittor Pisanello, di minor età di Gentile da Fabriano (poichè continuò in Roma le sue pitture (22)) protraesse la vita

sino dopo il 1480; e che quindi facesse la medaglia del 1481 veduta dall'Oretti.

E ciò basterebbe per la critica: ma v'è una prova di fatto impugnabile. Si osservi la Tavola di contro, e vedremo che in alto dell'arco di Trionfo, dov'è rappresentato uno dei miracoli di S. Bernardino; il Pittore ha scritto: Divo Tito, Divi Vespasiani Filio.... a. mcccclxxiii. Finis.

Il Lanzi, da quell'Iscrizione, ritenuto vero il quadro citato dal Dal Pozzo, col 1406, ne deriva la conseguenza, che gli otto quadretti di Vittore, in San Francesco di Perugia (di cui questo è il più bello) sieno di altra mano (23). Ed io, per lo contrario, da quella stessa Iscrizione deduco la prova e della loro autenticità; e dell'anno in cui fioriva il Pittore. E ciò col semplice ragionamento che segue.

Qual relazione possono avere i Miracoli di S. Bernardino con una Iscrizione in onore di un Imperatore Romano? Nessuna certamente. E molto meno ne ha l'anno 1473 col primo secolo, in cui visse quell'Imperatore. Sicchè forza è di concludere, che l'Artefice ve la ponesse, con una segreta e particolare sua intenzione.

Ora il Lanzi non riflette, che quella Iscrizione a Tito figlio di Vespasiano, era un'ingegnosa maniera di mostrare la sua gratitudine a Tito Vespasiano Strozzi, Ferrarese, che l'avea tanto lodato in una bellissima Elegia, dove lo paragona, con troppo ardire sì, ma con amicizia molto soave, a Zeusi e ad Apelle (24); con più ragione almeno di quel che siasi visto di sopra essere stato fatto al Bellunello. Eccone i primi versi:

Quis, Pisane, *tuum merito celebrabit honore*,
Ingenium præstans, *artificesque manus?*
Nam neque par Zeusis, *nec par tibi magnus Apelles*, *etc.*

Parmi che questa dimostrazione non ammetta dubbj; provi la falsità dell'anno 1406, iscritto nel quadro citato dal Dal Pozzo, e confermi l'autenticità di quei di Perugia.

Stabilito così, che a lui appartengano quei bei quadretti di San Francesco; prego i periti dell'arte a fare il confronto

della Tavola di contro colle prime opere del Pinturicchio; e considerare, specialmente nelle tre figure in piedi, se l'imitazione non è visibile. Non a torto dunque nel Capitolo VIII (pag. 140) sospettai che prima di condursi alla Scuola del Vannucci, era stato il Pinturicchio ad un'altra, dalla quale avea riportato certe sue particolarità, che lo fanno distinguere fra' condiscepoli. E fu probabilmente quella del Pisanello, quando dipinse in Perugia questi quadretti, e con tanta diligenza, che non poterono esser fatti in breve tempo.

Or venendo alle particolarità della Vita, incerto è l'anno della nascita di questo raro Artefice. Il Vasari, congiungendo le due Vite di Gentile da Fabriano e di lui, nella seconda edizione, si scusa del poco, che ne avea detto nella prima; e cita i fonti da cui trasse quello che sarà per dire nella nuova.

Ed è, ch'erudito in patria, venne a Firenze, dove stette col Castagno; che di Firenze passò a Roma, dove fece bellissime storie in San Giovanni Laterano, in compagnia di Gentile; che tornato in patria, nella chiesa di S. Anastasia nella cappella de' Pellegrini « dipinse un Sant' Eustachio, « che fa carezze a un cane pezzato di tanè e bianco, il « quale co' piedi alzati ed appoggiati alla gamba del Santo, « si rivolta col capo indietro, quasi che abbia sentito ru« more; e fa quest' atto con tanta vivezza, che non la fa« rebbe meglio il naturale ». Le quali pitture di Roma e di Verona sono perite.

In patria di certo non resta di lui, che l'Annunziazione in S. Fermo maggiore. Essa è veramente cosa gentile: come ben intesa è l'architettura dal casamento posto assai bene in prospettiva; ed è dispiacevol cosa che le tinte comincino a perdersi. Ma essa, come gli otto quadretti di Perugia, bastano a farlo superiore, come il Maffei vorrebbe, a Masaccio? Si paragoni la Tavola posta a pag. 184 del T. II, con quella di contro, e se ne porti quindi giudizio.

L'Anonimo Morelliano ci ha lasciato la notizia, che aveva dipinte alcune storie a fresco nel Castello di Pavia (25) « tanto lisce e risplendenti, da potervisi specchiare ». E cita l'autorità del Cesariano nel suo Commentario a Vitruvio (26). Il Ridolfi aggiunge che dipinse a Venezia il seguito delle storie di Papa Alessandro III, in cui ritrasse varj Gentiluomini, e Senatori di quel tempo.

Fu valentissimo in far medaglie; e, oltre quella, dov'è il suo ritratto, ne cita il Morelli una, dov'era quello di Dante; ambedue vedute da Apostolo Zeno nel Museo Cesareo di Vienna. S'ignora l'anno della sua morte; ma dovè facilmente avvenire poco dopo il 1481.

Da Verona debbe venirsi a Padova e a Venezia, chè in questo tempo scompagnar non si possono quelle due città: sicchè, cominciando dalla prima, ricorderò come nel Periodo antecedente (Capo III) vi si lasciarono aperte tre Scuole, quella dei Vivarini, quella di Jacobello del Fiore, e quella di Jacopo Bellini, alla quale tanta grazia e splendore avea dovuto accrescere Gentile da Fabriano.

Sui Vivarini, si lasciò incerta la questione (pag. 48) se veramente fra loro si dovesse annoverare un Giovanni. Il Lanzi nol crede, e ne riporta le ragioni; ma il Moschini tronca la disputa in quel suo raro Opuscolo dell'Isola di Murano (27); citando una Tavola rappresentante S. Jacopo maggiore, a basso della quale sta scritto JOANNES VIVARINVS (28). So bene che di poca importanza è tal notizia; ma non ho voluto lasciar sospesa una questione, che il Lanzi credeva con certezza d'aver decisa in contrario.

Bartolommeo fu l'ultimo, e certamente il migliore dei Vivarini, come ne può far fede il bel quadro, che si conserva nella Galleria di Napoli, e che riporto a dritta. Vi è gran sfoggio d'oro, e di colori vivissimi. Il Ridolfi, parlando di lui, dice che la lunga vita, e gli esempj delle cose vedute, molto gli giovarono; e nota non poche delle sue opere, la prima delle quali è del 1436, l'ultima del 1473. Fra queste è una Maddalena, fatta per la chiesa di S. Gi-

III

mignano, adesso nella galleria dell'Accademia; e citasi con molta lode in S. Rocco una S. Eufemia, che dal Moschini, giudice competente, vien tenuta degna del Mantegna (29).

Egli continuò, anche assai dopo il tempo segnato dal Ridolfi, ad operare per molti anni; e quindi non fu degli ultimi a usar della maniera di dipingere a olio. La prima tavola da lui eseguita con quel modo sembra essere stato il Sant'Agostino colla Vergine in alto, e varj Santi dai lati, per la chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, che tra le opere notate dal Ridolfi è la sesta. Quella tavola fu tolta dall'altare, e divisa: ma il Sant'Agostino, lodato dal Lanzi e dal Moschini, fu appeso ad un pilastro, dove si vede tuttora.

Forse fu suo scolare ed anco suo parente, un secondo Luigi Vivarini, ora chiamato il giuniore, autore di varie opere in Trevigi (30), in Belluno, e in Venezia stessa, di cui si mostrano quattro santi, che appartenevano alla chiesa della Carità, or nella Galleria dell'Accademia. Bella parvemi la mezza figura da lui dipinta, e che vedesi a Milano in Brera, col suo nome, e l'anno in cui fu fatta.

Dopo le notizie di Bartolommeo Vivarini, son nominati dal Ridolfi (31) Bernardino da Murano (di cui scrive il Lanzi, che il Zannetti non vide che una rozza tavola), e un Giorgio da Venezia, del quale a'suoi tempi era un S. Marco, nella chiesa di Santo Stefano; ma che or più non esiste. Di quest'ultimo, nulla ch'io sappia s'è poi ritrovato. Ma di Bernardino si hanno dipinti due sportelli dell'organo in S. Zeno maggiore a Verona.

Finalmente, nello stesso raro Opuscolo del Moschini, citasi l'anno in cui fiorì Quirico o Quiricio da Murano, che il Lanzi credè antichissimo (32). e che pur dipingeva nel 1467 (33). Qui terminano le notizie dei Muranesi.

Jacobello, figlio di Francesco del Fiore, si è di sopra veduto, al Capo III, che tenne scuola, sull'esempio del padre: e furono discepoli certi di lui Donato Veneziano, e Carlo Crivelli: e con qualche probabilità Vittorio Crivelli; di cui nulla ci dice il Ridolfi.

Di veruno di questi tre si ha memoria nell'Anonimo Morelliano. Bensì di Donato è una bella Crocifissione nella Galleria dell'Accademia di Venezia, che esisteva nella chiesa di S. Niccolò, detta dei Frari. Il Ridolfi ne cita due pitture, che si sono perdute. Il Zannetti, dopo averne lodato la Crocifissione, e detto che mostra come avea Donato, lasciando la Greca maniera, presa una miglior via, aggiunge che un'altra celebre opera fu da lui fatta pel refettorio di S. Giorgio in Alga; ma inferiore a quella dei Frari.

Carlo Crivelli è per quei tempi un buon pittore: e pare che tenga qualche cosa dei Vivarini, come può vedersi, paragonando la sua Vergine a destra con quella di Bartolommeo, a pag. 170.

Molte sue opere si trovano in Romagna, e nelle Marche. Nella sola città di Ascoli se ne contavano dieci; ed è certo, che non poche son partite d'Italia con nomi differenti. Il quadro grande, nella galleria di Brera in Milano, è quanto di migliore si conosce di lui.

Di Vittorio Crivelli, forse suo parente, restano tavole dipinte nel 1489 e 1490 sulla stessa maniera: nè dopo questo tempo egli comparisce più nelle memorie.

Infine dal Zannetti (34) sappiamo d'un altro pittore, di cui non indica il maestro; che aveva nome Jacopo Bello, e di cui era un quadro nel magistrato dei Camarlinghi a Rialto.

Così dunque abbiamo veduto queste due antiche Scuole, derivate dai Greci, presentar gli stessi andamenti, e le medesime vicende delle altre.

Non così quella di Jacopo Bellini; il quale, avendo incamminati due suoi figli alla pittura, e insegnando ad essi l'arte con quella cura, con quell'affezione, e soprattutto con quella pazienza, che non si esercita mai con tanto zelo, quanto coi proprj figli; presto in grado li ridusse di poterlo ajutare ne' suoi lavori. Le memorie ci dicono che le storie della Vita della Vergine nella Confraternita di S. Giovanni Evangelista « da lui furono dipinte, servendogli « d'alcun ajuto i figliuoli (35) ». E nota il Ridolfi, che vi

OPVS CAROLI CRIVELLI VENETI

erano affetti pietosissimi, e nei volti espressi al vivo i segni dello sbigottimento e della mansuetudine, della rassegnazione e del dolore.

Lo stesso, sulle tracce del Vasari, comincia le notizie della vita di Gentile dalle opere, che in Venezia eseguì, dopo il suo ritorno da Costantinopoli, cioè nel 1480, quando egli aveva 53 anni; lasciando nell'incertezza i lavori antecedenti. Ciò può scusarsi forse nel Vasari, perchè scriveva secondo le notizie, che di mano in mano gli pervenivano; ma non in un Biografo del secolo XVII. Mi convien dunque, al solito, invertir l'ordine da lui tenuto, cominciando dalla nascita de' due fratelli.

Fin qui si era creduto, standosene a lui, che Gentile fosse il primogenito, nato nel 1421, e che Giovanni nascesse cinque anni dopo; ma il Moschini trovò negli Annali del Sanudo la prova (36), che Gentile nacque un anno dopo Giovanni. E questa notizia, che si riguarderà come nuova nella storia nostra, viene coadiuvata dall'avere il Vasari scritto che Jacopo Bellini « ebbe due figliuoli incli« natissimi all'arte, e di bello e buono ingegno; l'uno fu « Giovanni, e l'altro Gentile ». Or, se questi fosse stato il primogenito, avrebbe naturalmente scritto anco senza pensarci, « che l'uno fu Gentile, e l'altro Giovanni ».

E l'Anonimo Morelliano, parlando della cappella del Gatta Melata, nel Santo di Padova, scrive che la tavola dell'altare, « fu di mano di Giacomo Bellino, Giovanni e « Gentile (non Gentile e Giovanni) suoi figli (37) ».

Dell'anno, in cui fu dipinta questa tavola ce ne ha lasciato Memoria Fra Valerio Polidoro; e fu il 1460, allorchè Giovanni aveva 34 anni, e 33 Gentile (38). Fin qui si era creduto che i Bellini avessero dipinto anco le pareti della cappella; ma l'Anonimo scrive chiaramente il contrario; e lo conferma lo Scardeone (39).

Pare, che a Padova, Jacopo conducesse in questa circostanza la figlia Nicolosia, che fu sposa, come vedremo, al Mantegna.

Dei loro lavori anteriori nessuna notizia si ha; se non che sembra averli quel buon padre sempre stradati col proprio esempio, e colle sollecitazioni a cercar di vincere di buon'ora le difficoltà dell'arte; sicchè presto la loro Scuola in Venezia divenisse non tanto la prima, quanto la sola. E quello che desiderava egli ottenne.

In fatti, appena cominciarono ad esser conosciuti, non si parlò più delle altre: sicche quando, secondo le testimonianze contemporanee, venne un Ambasciatore del gran Turco alla Signoria di Venezia, perchè gli mandasse un pittore; non fu nominato da quella nè un Vivarini, nè un Crivelli; ma cadde la scelta su Gentile Bellini; perchè i due fratelli avevano già fama di principali maestri.

A quel grado di ben dipingere gli aveva il padre condotti, narra il Moschini, facendoli istruire nella prospettiva da Girolamo Malatini, e procurando che avessero per loro istruzione sotto gli occhi « nelle opere degli antichi, gli « esempi del bello (40) ».

L'egregio Dottor Francesco Aglietti, di onorata, e per me dolorosa ricordanza, scrisse un Elogio Storico (41) di questa famiglia; esaltò le cognizioni acquistate nella prospettiva da' due fratelli, sì che meritarono le lodi di Luca Paciolo (42); ma incorse anch'esso nell'errore, che a Padova insieme col padre dipingessero la cappella del Gatta Melata nel Santo, (mentre non vi dipinsero che la tavola dell'altare), errore, in cui cadde anche il Moschini, sebbene assai diligente.

Avranno veduto i lettori che nelle memorie dei Veneti io preferisco quelle dell'Anonimo alle altre, per la ragione del tempo, in cui probabilmente egli visse; nè credo ingannarmi dandogli la preferenza sopra ciascuna.

Delle opere di Jacopo tutto fu detto nel Capo III; ora, premesso quello che osserva il Morelli col suo solito senno, che de' due fratelli uno si soleva riguardare con più estimazione, per la teorica, e l'altro per la pratica dell'arte; verrò ad indicare « una Vergine, minore del naturale col

« puttino in braccio », che forse dovè essere una delle prime cose di Giovanni, « opera lodevole per la grazia, « per i panni, e per altre parti »; eseguita per la casa Pasqualigo, che apparisce come assai protettrice dell'Arti (43); indi un « Cristo in maestà, delicata e finita quanto è pos« sibile (44); colla tavola di S. Giovanni Evangelista, a « guazzo; opera lodevolissima ».

Di Gentile poi, eccetto che ajutò il padre nella tavola, per la cappella del Gatta Melata, l'Anonimo nulla dice; sicchè convien ricorrere al Vasari, e al Ridolfi.

Da loro dunque e più dal primo noi sappiamo, che i fratelli, crescendo in età, si separarono; ma quantunque si conducessero « a vivere ciascheduno per sè, nondimeno « si ebbero sempre in tanta riverenza l'un l'altro, e am« bedue il padre, che sempre ciascuno di loro, celebrando « l'altro, si faceva inferiore di meriti: e così modesta« mente cercavano di sopravanzare l'un l'altro non meno « in bontà e in cortesia, che nell'eccellenza dell'arte »: parole degne d'essere scolpite a caratteri d'oro, in ogni Scuola, per tenerne indietro la presunzione, e l'invidia. Divisi d'abitazione, furono i fratelli compagni nell'arte: sicchè insieme operarono nei primi lavori, che cominciarono a dar loro fama: e il vedersi che in grandissimo numero sono le pitture che ci restano di Giovanni, mentre scarsissimo è quello delle opere di Gentile, fa nascere il dubbio, che questi molto in quelle s'adoperasse.

Si cita del primo la tavola a tempera, con la Vergine in trono e varj Santi e Dottori, nella chiesa de' SS. Giovanni e Paolo « che quantunque opera giovanile era in altri tem« pi ammiratissima ». Così nella Guida di Venezia il Moschini, il quale nell'altro suo Opuscolo (45), aggiunge: che « tratteneva gli occhi degl'intelligenti anche allora che « stava dirimpetto alla gran composizione di S. Pietro « Martire di Tiziano ».

Per quanta attenzione si porti alle narrazioni del Vasari e del Ridolfi, non riesce di comprendere il preciso tempo,

in cui furono allogate ai Bellini le opere pel salone del gran Consiglio; e se erano esse cominciate a condursi a tempera, o dopo che Giovanni ebbe ottenuto dal Messinese, o da altri il segreto di dipingere a olio. Ma siccome sono tutte perite, rimetteremo chi ne fosse vago alle descrizioni, che quelli ne han fatta, e passeremo oltre.

Tutti gli Scrittori, e l'Aglietti inclusive, dopo il quadro dei SS. Gio. e Paolo parlano del famoso di S. Giobbe, condotto a olio, ed eseguito, per quanto pare, quando egli si trovava sempre in tutto il vigor degli anni. Dice il Vasari che fu condotta quell'opera « con molto disegno, e bellis-« simo colorito ..... non solo lodata allora, che fu vista « di nuovo, ma tenuta sempre dopo, come cosa bellis-« sima ».

Venuto il 1479, fu la Signoria di Venezia ricercata di mandare un pittore a Maometto II; e, come già s'è detto, ebbe Gentile Bellini l'onore d'esser prescelto. Si condusse dunque col Bailo della Repubblica in Costantinopoli; e là, presentato al Sultano, lo accolse non solo con segni d'amorevolezza, ma fatto avendo il ritratto di lui con quello della Sposa (46), ne fu maravigliato al segno di crederli cose soprannaturali. E crebbe la sua maraviglia quando richiesto del proprio ritratto, lo fece Gentile alla spera e lo recò a Maometto; il quale si confermò (scrive il Vasari) nell'idea « che avesse qualche divino spirito addosso ».

Ma egli savio com'era, e sapendo che viene ai Turchi per legge vietato l'esercizio di quell'arte, profittò del breve tempo, che si trattenne in Costantinopoli, per disegnar come fece la insigne Colonna Teodosiana, la quale fu poscia intagliata sopra i suoi disegni, che si conservano adesso in Parigi.

Non parlando il Vasari del fatto dello schiavo fatto decapitare da Maometto in presenza di Gentile (47), pare che si debba porre tra le favole quell'avventura; ma favola non è, che al suo partire da Costantinopoli, essendo egli, come si è notato, « e modesto e dabbene » virtù, che mai

HENRICVS · DANDVLO ·
OPVS
GENTILIS
V · EQVITIS
BELLINI
DVX · VENET · MCLXXXXII ·

non si potrebbero abbastanza raccomandare agli artefici, « dettogli dall'Imperatore, che dimandasse qual grazia vo-« lesse, che gli sarebbe senza fallo conceduta; Gentile « niente altro chiese, salvo che una lettera di favore, per « la quale lo raccomandasse al Senato e alla Signoria di « Venezia ». Il che non solo fece quel Monarca, ma lo accompagnò con doni onorati, colla dignità di cavaliere (48), e con una collana d'oro del prezzo di 250 scudi; la quale conservavasi sempre, ai tempi del Vasari, con molta cura nella sua famiglia.

Ciascuno intende come tornato in Venezia, si dovesse accrescer fama e decoro alla Scuola; che ogni dì più si popolava di valenti discepoli.

Portò seco Gentile, tornando, un Ritratto del Sultano, che il Moschini (49) ricorda essere stato nella galleria Zeno; e aggiunge, che se non fece coniare, per lo meno disegnò una medaglia, coll'effigie di quell'Imperatore, e il proprio nome (50) intorno a tre corone nel rovescio.

Dopo il suo ritorno, oltre i lavori pel Salone già nominato, oltre un Ritratto del Doge Enrico Dandolo, che pare di questo tempo (51), eseguì tre grandi opere, due delle quali restano ancora.

Una è la Predicazione di S. Marco, in Costantinopoli, di cui diedi la parte principale alla Tav. LXXI della prima edizione, dove si vede gran verità nei volti, buon disegno, e in tanta copia di figure una quieta e armonica distribuzione del totale.

L'altra opera è il Miracolo della Croce, bell'ornamento e il solo di questo pittore, nella galleria dell'Accademia di Venezia, col nome e l'anno, che fu il 1500 (52); settimo avanti la sua morte. Non potendosi ridurre in piccolo, nè l'una, nè l'altra di queste opere, ho fatto intagliare, come vedesi di contro, il suo ritratto del Doge Dandolo, riportato dal Moschini.

Dopo il ritorno di Gentile in patria, si cita il quadro di Giovanni, che si vede ancora in San Pietro di Murano,

che lodasi particolarmente per l'esatta imitazione della natura; e che fu fatto eseguire dal Doge Barbarigo, nell'anno 1488 (53). Lodatissimo fu dall'Aglietti; e il Moschini lo riportò intagliato, come uno de' suoi più singolari. Io ho preferito il Gesù morto in grembo alla Vergine con varj Santi attorno, dipinto a chiaroscuro, che si ammira nella R. Galleria di Firenze.

Ornava questa tavola, a « cui null'altro manca di ciò « che costituisce la perfezione d'un quadro, fuorchè una « maggior pienezza di contorni nel nudo, e la magía del « colorito (54) » la galleria Aldobrandini di Roma, che nelle luttuose vicende del 1798 dovè andare dispersa. Un Gentiluomo Veneto, avendola per amor patrio acquistata, ne fece splendido dono al Gran Duca Ferdinando III. Ingenuo n'è lo stile, ben intesa l'unione del chiaro nelle parti; simmetrica la disposizione, accurato il disegno, e variata maravigliosamente la fisonomia nelle teste.

Con questi modelli quell'ottimo maestro apriva la grande strada, che calcar dovevano i sommi, e i minori di quella fecondissima Scuola. Di loro parlerassi nel Volume seguente. Ma siccome tra questi ne sono alcuni, che per l'età si possono tener piuttosto come compagni, che come allievi dei Bellini, perchè non oltrepassarono il 1500, debbono essere qui notati; coll'avvertenza che sono da riporsi nella turba dei tanti, che seguirono quella Scuola; restando a gran distanza, e imitando troppo servilmente la maniera dei maestri.

Tale è Girolamo Mocetto, che il Lanzi chiama « dei pri- « mi sì, ma dei meno raffinati discepoli di Giovanni ». Di lui si conservano pitture in S. Nazzaro e Celso in Verona (55); e fu anche incisore in rame. L'ultimo egregio Annotatore del Vasari lo ha per Bresciano (56); il Lanzi per Veronese. Un suo quadro era nella Collezione Correr (57) coll'anno 1484; i suoi intagli ugualmente che i suoi quadri sono rarissimi. Un altro del tempo stesso, inferiore a lui, è un tal Marco Marziale Veneto; e Bellino Bel-

lini, forse della stessa famiglia, che « dipinse molte Ima-
« gini della Vergine, che si appressano alla lor maniera »
come si ha dal Ridolfi (58). Or dunque vengasi a Padova.

Ma debbo prima avvertire, che nel mio ultimo viaggio colà, di nuovo avendo visitato la cappellina presso al palazzo Pisani, di cui si parlò nel Tomo II, pag. 144, mi son dovuto convincere che l'Epifania da me riportata, (ugualmente che gli altri avanzi di figure, le quali si veggono intorno alle mura, che là restano senza tetto, e che formavano anticamente la piccola chiesa di San Michele) sono d'una maniera; e i quattro ritratti, dati sopra (pag. 45) sono di un'altra. Ma ne venne il sospetto sino da quando li vidi per la prima volta; ma, dopo un secondo esame, ho dovuto restarne convinto. Parmi che ciò possa dedursi anco dalla semplice ispezione delle stampe da me fatte intagliare.

Resta dunque a dimandarsi chi può essere questo secondo Artefice; e la storia, sempre feconda, ci replica con tanti nomi, che, come già si disse, occupano al di là di due pagine, colla semplice nomenclatura, nell' opuscolo del Moschini. Tra questi n'ha uno, da lui citato con distinzione, ch'è Maestro Angelo, il qual dipinse la Crocifissione a fresco nel vecchio refettorio di S. Giustina, di cui scrisse il Brandolese « aver pregi non ordinarj a quel « tempo, specialmente nella verità delle teste ». Questa dote parmi che apparisca chiaramente nelle quattro teste dei personaggi sopracitati; ma tutto ciò, per altro, non esce dalla linea delle probabilità, mancandosi di documenti. Un'altra indagine è pur necessaria, innanzi di passar oltre.

Chi può essere l'autore delle storie di Santa Lucia, e del martirio di S. Jacopo il Maggiore, nella chiesuola di San Giorgio, presso al Santo; l'ultima delle quali della prima edizione da me riportata alla Tav. XL sotto il nome (come i più credevano e credono) dell'Altichieri; e che rintagliata vedesi a pag. 147 del T. II?

Non ripeterò quello che di sopra ho detto a pag. 142 dello stesso T. II; ma confermerò a coloro, i quali pur mi vorranno credere, che la seconda volta che vidi quelle pitture mi apparvero anche più maravigliose della prima; e quindi da non potersi attribuire a un artefice del Secolo XIV.

Il fare è largo, grande, e se i panni assai bene svolti fanno dubitare che non sia Mantegnesco, lasciano in gran dubbio, se l'Autore, dopo avere studiato sotto lo Squarcione, possa in quelli aver seguitato l'esempio di chi piegava con maggior naturalezza e verità.

Si faccia il confronto fra molte figure di quella Tavola, egregiamente disegnata, con altre, che si hanno nella Vergine della Vittoria, al Capo seguente, una delle più belle opere del gran maestro; e se ne porti giudizio.

Ad avvalorare questa mia opinione, concorre lo Scardeone, scrittore di molto senno, il quale dopo Andrea Mantegna e il Pizzolo (che l'ajutò dipingere nella cappella degli Eremitani) nomina fra gli scolari dello Squarcione Matteo del Pozzo; e lo nomina prima di Marco Zoppo e di Gregorio Schiavone; dal che può credersi, con tutta verisimiglianza, se non con certezza, che Matteo fosse più valente di loro.

Dopo ciò, si dimanderà come nessuna opera certa si conosca di questo Matteo (59): ed io facilmente replicherò, che di lui debbe essere avvenuto come di quel Visino da Firenze, discepolo dell'Albertinelli, le cui pitture sono state tutte giudicate e vendute per opere d'Andrea del Sarto (60). Questo è quello, che c'insegna la critica, e aggiungerò anche la pratica di queste materie. Se non si sono disperse, o distrutte le opere del Mantegna, suo condiscepolo; perchè debbono essere state disperse, o distrutte le sue? La conseguenza è ben chiara; perchè le sue furono, e sono anche reputate per opere del Mantegna.

Tutte accumulando queste considerazioni, e attenendosi alla probabilità, non sarebbe fuor di luogo il credere, che a questo dal Pozzo appartengano quelle mirabili pitture;

se pure non furono di Stefano da Zevio, or che è rivendicato al Secolo XV; e che fu probabilmente anch'esso scolare dello Squarcione. E cresce di più la verisimiglianza di questa opinione, qualora si consideri, che anche le antiche Memorie glie le attribuiscono (61).

Ma per dir l'ultime parole su queste rare opere; penso che se omai è difficile d'aver certezza del loro autore, il poter credere che siano state eseguite nel Secolo XIV, è strano assai più che inverisimile. Sarebbe lo stesso, che volere attribuire a Cimabue le opere dei Lorenzetti, o dei Bartoli. Ciò premesso, veniamo ai fatti storici, che fecero Padova sì gloriosa in questo tempo.

Veduto abbiamo al Capo III, che una Scuola grandissima, e per ogni conto famosa era qui stata aperta dallo Squarcione, superbo pe' suoi viaggi; ricco de' modelli trasportati di Grecia; e superbo anche più di quel raro garzoncello, che aveva adottato per figlio.

Fattolo di buon'ora inscrivere nella Compagnia de' Pittori; ed istruitolo, scrive il Vasari, « sui gessi delle anti- « che statue, e sui quadri di pittura, che in tela (62) si « fece venire di diversi luoghi, e particolarmente di To- « scana e di Roma »: fu in grado Andrea Mantegna (poichè ciascuno intende che parlo di lui) di assumer l'incarico di eseguire a diciassette anni la tavola per l'altar maggiore per la chiesa di Santa Sofia; la quale, aggiunge il Vasari « par fatta da un vecchio ben pratico, e non da un « giovinetto »: lode che sembrerebbe anco esagerata in un nazionale; ma che, proferita da un Toscano, dovrebbe far tacere una volta chi accusa il Biografo Aretino d'invidia.

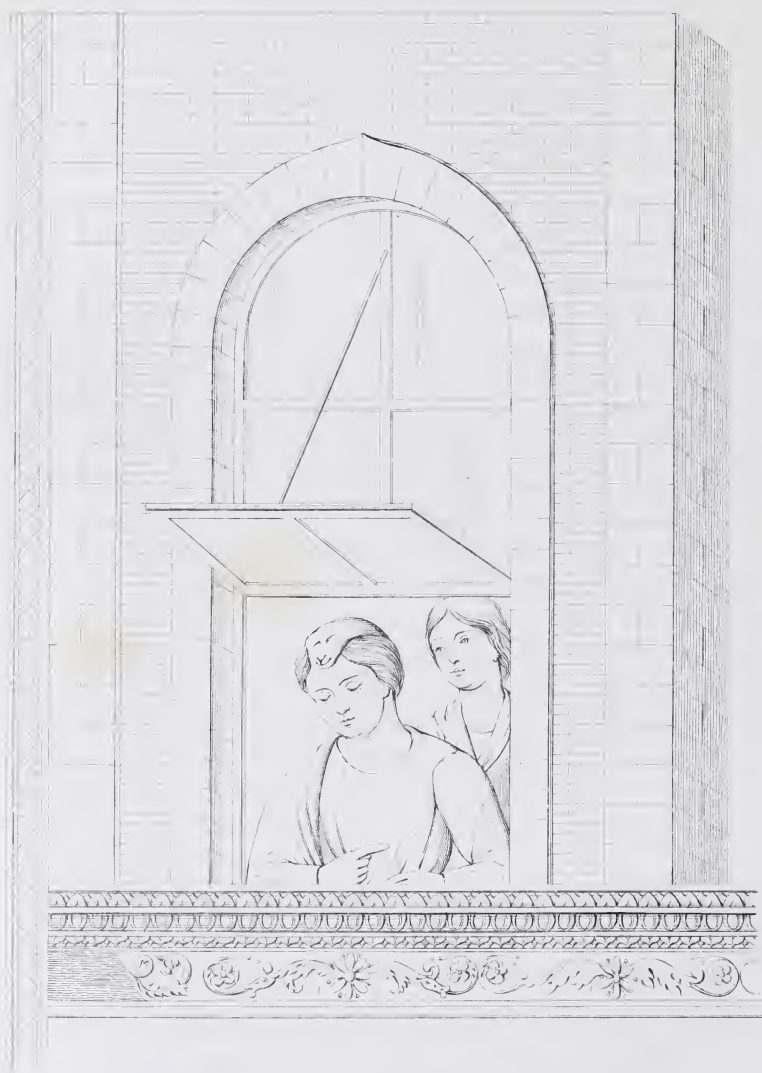
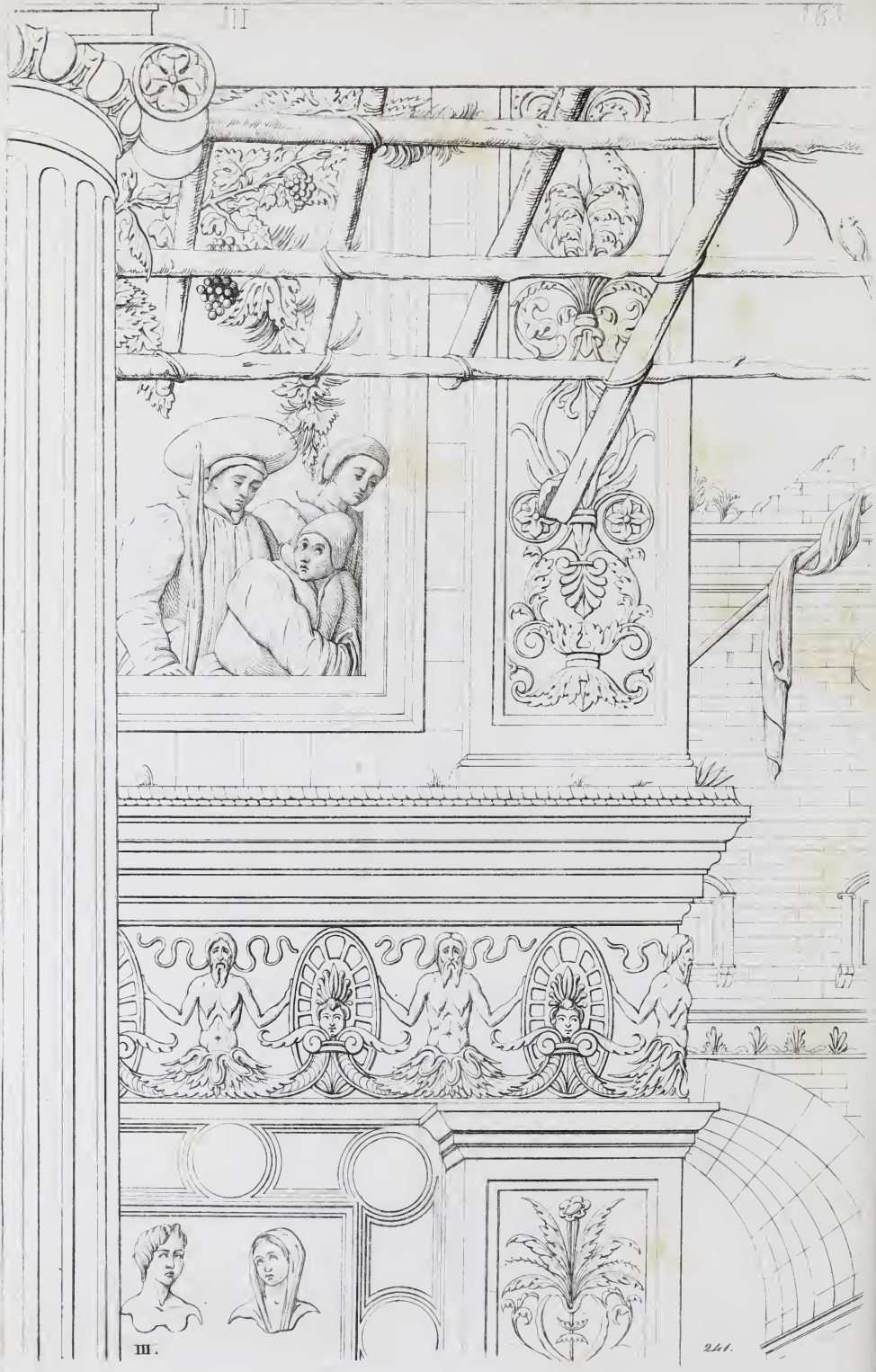
Il suo secondo lavoro noto sembra che fossero i due Santi a fresco (63) sulla porta maggiore della chiesa del Santo, col nome dell'autore, e l'anno 1452: il terzo la copiosa tavola pei monaci di Santa Giustina, della quale abbiamo il contratto (64) stipulato ne' 10 di agosto del 1453 (ora nella galleria di Brera di Milano), e il quarto la famosa opera degli Eremitani.

Quest'ordine è richiesto dalla critica, dalla verisimiglianza, e dalla cronologia: dalla critica, perchè le figure del quadro di Brera cedono d'assai a quelle dipinte agli Eremitani: dalla cronologia, perchè la pittura sulla porta del Santo ha l'anno 1452; e perciò fu fatta innanzi alla tavola di Santa Giustina cominciata dopo l'agosto del 1453: dalla verisimiglianza in fine, perchè, senza prove in contrario, non è comune che uno si ammogli da giovinetto; e, secondo tutte le probabilità, dovè Andrea sposar Nicolosia figlia di Jacopo Bellini, non prima, ma dopo terminata, o almeno, mentr'egli terminava la cappella degli Eremitani. E me lo fa credere il vedere, che nel martirio di S. Giacomo, oltre il proprio ritratto, Andrea dipinse quello del maestro (65); e il sapersi, che, appena terminata l'opera, fu dal maestro lodata; e che egli cominciò a biasimarla, quando col matrimonio, il Mantegna legossi al padre e ai fratelli della sposa (66), pe' quali conservò sempre lo Squarcione una insuperabile inimicizia.

Tutta questa esposizione ho creduto di dover fare, perchè ogni circostanza della vita di sì grand'uomo è importantissima; e ne duole, che le memorie non ce ne abbiano lasciate maggiori particolarità. S'ignora, per esempio, quando conoscesse per la prima volta Jacopo Bellini; come e quando s'invaghisse della Nicolosia sua figlia; se andasse a Venezia prima che i Bellini si conducessero a dipingere in Padova; e quali circostanze accompagnarono la rottura col tanto stimabil maestro, e per lui stato, sin dall'infanzia, più che maestro affettuosissimo padre.

Vedendolo tanto amoroso verso i condiscepoli; poichè sappiamo dal Vasari, che « amò sempre Dario da Trevigi, « e Marco Zoppo Bolognese, per essersi allevato con esso « loro »; se ne dovrebbe tirare la conseguenza, che il torto fosse intero dalla parte dello Squarcione; uomo, che anche dall'ultimo suo Biografo (67) vien chiamato « facile « all'adirarsi ».

Checchè ne sia, l'unione coi Bellini giovò all'Artefice,

III.
241.

e all'Arte; perchè, unendo alla sua gran sapienza maggior verità nella rappresentanza del naturale, fu in grado poi di stabilire sopra saldo fondamento la Scuola Lombarda, specialmente colle mirabili opere da lui eseguite in Mantova.

Il Vasari ci narra, che lo « Squarcione sopra tutto biasimò le pitture negli Eremitani, dicendo che non erano « cosa buona, perchè aveva nel farle imitato le cose di « marmo antiche;... le quali riprensioni punsero l'animo d'Andrea; ma dall'altro canto gli furono di molto « giovamento; perchè, conoscendo che egli diceva in gran « parte il vero, si diede a ritrarre persone vive ec. » Sul che farò considerare a' miei lettori, che siccome nelle opere degli uomini non può esser perfezione; accade che gli emuli dei grandi artefici, se hanno sottile ingegno, giovano loro sempre, in vece di nuocere; perchè svelano quello, che l'amor proprio nasconde, o che la lode ricuopre; come qui chiaramente vediamo essere avvenuto al Mantegna.

Ma non per questo, ancorchè biasimate dallo Squarcione, le pitture degli Eremitani mancano di bellezze grandissime.

Ho da esse fatto estrarre, e disegnare la parte, che vedesi dicontro; dove le tre figurine, che mostransi a quella finestra, per mezzo della prospettiva ben intesa, e del chiaroscuro che sotto di lui progredì, sembrano venir fuora della parete. Quelle sole penso che basterebbero a smentir l'opinione del Moschini, che Andrea l'eseguisse prima del quadro di Santa Giustina. Per mostrar poi come egli antecedesse gli altri nella scienza della prospettiva, gli ho posto di contro uno pressochè simil soggetto, tolto da una delle storie dipinte da Benozzo Gozzoli, nel Campo Santo di Pisa, poco prima del 1478 (68); da cui resulta quanto il Pittor fiorentino gli cede.

Credo che in breve gli amici delle Arti avranno una descrizione intera di quella celebre Cappella, dove il Mantegna fu ajutato, o per dir meglio, dove si divisero il lavoro

Bono Ferrarese, discepolo come si è veduto del Pisanello, Ansuino da Forlì, e Niccolò Pizzolo.

Bono dipinse, e pose il suo nome nella storia, in cui S. Cristoforo col divino Infante sulle spalle, passa le acque: Ansuino lo pose in quella ivi prossima, dove sono varj guerrieri genuflessi davanti al Santo medesimo; e Niccolò Pizzolo, che dipinse l'Assunta con gli Apostoli (69), i Dottori della Chiesa, e alri Santi, non pare che lo ponesse.

Era questi il più vicino alla maniera del Mantegna; e scrive il Vasari, che non fece quanto poteva, per essersi più dilettato, delle arme che della pittura. Dipinse, secondo l'Anonimo (70), con Ansuino, la Cappella del Potestà, e la facciata d'una casa in Padova, che forma angolo alla Pescheria vecchia. Non se ne vedono adesso che gli avanzi; e il suo nome scritto ne' capitelli di due pilastrini dipinti. Tornando il Pizzolo una sera da lavorare, a tradimento fu morto.

Si è già detto, che fu suo coetaneo e condiscepolo Dario da Trevigi, tanto al di sotto di lui, come debbe esserlo stato quel Lauro Padovano, nominato dal Sansovino; e i due figliuoli dello Squarcione, uno più valente nell'arte, uno meno, ma pittori ambedue (71).

Segue Matteo Pozzo già nominato, e quel maestro Angelo, che dipinse sì belle teste nel refettorio di S. Giustina. Ricorderò di nuovo quel Dalmatino, che si sottoscriveva, pure con orgoglio, discepolo suo; il cui nome fu Gregorio, e non Girolamo come lo chiama il Ridolfi; e che nel quadretto col suo nome, che vidi in Roma (72), nol trovai « languido di tinte » come indica il Lanzi; ma piuttosto di forme volgari. Particolar menzione poi merita Bernardo Parentino; che cominciò a dipingere il bel chiostro di Santa Giustina, tanto ben composto e distribuito in ogni sua parte, e del quale, mi servirò delle parole del Moschini (73) « può dirsi che ora non rimanga fuorchè ne' libri « che ne parlano, e in alcune stampe » la memoria.

Nomina il Vasari un Lorenzo da Lendinara, di cui nulla

resta, fuorchè qualche avanzo di lavori di tarsìa (74) nella Sagrestia del Santo in Padova. Lodatissimo è dallo Scardeone, che ne riporta l'Epitaffio, in cui paragonasi a Parrasio, ad Apelle, a Prassitele e a Lisippo: esagerazioni miserabili, che destar dovrebbero il riso, se non le vedessimo rinnovate ai nostri giorni dalla stoltezza della moltitudine.

Ebbe Lorenzo un fratello, che si chiamò Cristoforo, e che il Tiraboschi credè Modanese, ugualmente pittore e lavoratore di tarsìe; ma di cui pur nulla rimane.

In questo tempo medesimo, si trovano ad operare in Padova Jacopo da Montagnana, e Piero Calzetta suo cognato (75), il primo del quale dicesi istrutto alla Scuola di Jacopo Bellini, del secondo s'ignora il maestro; e un tale Jacometto, che il Morelli chiama autore sconosciuto (76), di cui l'Anonimo cita un ritratto fatto al Bembo nel 1481, mentre aveva undici anni; che fu anco miniatore (77), e che in detta arte pare fra i più pregiati di quell'età.

Di Jacopo Montagnana si conservano pitture in Padova nel Vescovato (78), e al Santo; quantunque l'epigrafe dei pilastri in quest'ultima chiesa, che indica l'anno 1551, o deve essere errata, o la tavola non è di lui. La prova n'è ch'egli entrò nella Compagnia dei pittori di Padova (detta la Fraglia) nel 1469 come abbiamo dal Moschini (79); sicchè non poteva operare 82 anni dopo.

Senza contrasto per altro sembra che gli appartenga la sala dell'antico Consiglio di Belluno, dove sono fatti della Storia Romana, e dove è un fare interamente Mantegnesco, con figure che pajono prese da quelle dipinte nella cappella degli Eremitani. A basso è di antico carattere un'epigramma, che glie l'attribuisce, paragonandolo al solito a Parrasio e ad Apelle.

Finalmente qualche altro Artefice debb'essere stato allevato alla Scuola del Mantegna, prima che egli abbandonasse la patria per trasferirsi a Verona; e fra questi è opinione del Lanzi, che fossero i due fratelli Bartolommeo e

Benedetto Montagna; di cui troppo magnificamente parla il Ridolfi. Ma nelle storie particolari spesso avviene, che non serbisi una giusta misura. In quanto all'opinione, che seguissero la maniera del Mantegna; rispetto a Bartolommeo, deriva originariamente dal Vasari (80); e pur crede il Lanzi che egli non ne vedesse le opere, altrimenti dice « che ne avrebbe meglio scritto (81) ». Ma in quanto all'essere stato discepolo del Mantegna, il Vasari s'inganna, poichè in una sua tavola è scritto il contrario (82).

L'Anonimo cita varie opere di Bartolommeo, e una di Benedetto, ch'è da lui detto figliuolo e non fratello del primo: il Lanzi fa entrambi intagliatori in rame (83); loda la perizia di Bartolommeo nell'architettura, che tanto bene intesa si vede in una sua tavola di S. Michele: aggiungendo, « che quella sola basterebbe a farlo cospicuo ». Nacquero in Vicenza ambedue.

Maggiore di loro, malgrado dell'opinione del Ridolfi, tra i pittori di Vicenza, e da tenersi in gran conto, è il Fogolino, del quale citasi come famosa l'Adorazione de'Magi, ch'era nella chiesa di San Bartolommeo, e che ora trovasi nella Galleria comunale di quella città. L'annotatore del Lanzi edito in Milano (84) scrive « che il suo fare si « avvicina alla maniera di Raffaello nel tempo, in cui uscì « dalla scuola del Perugino ». A me parve riconoscervi quella certa secchezza, che propria non era della Scuola Veneta; ma una grandissima verità, e merito veramente non comune. Pur, siccome quel quadro può riguardarsi quasi come un'eccezione, ho preferito di dare l'intaglio del quadretto di contro, dove minore mi parve la secchezza, e pressochè uguale la verità (85). Il Ridolfi lo chiama Gio. Batista Figolino; ma il suo nome fu Marcello Fogolino, come si ha nelle stampe, e nei quadri (86).

Due altri pittori s'incontrano pur in Vicenza: uno è Jacopo Tintorello, discepolo di Vittor Pisano, a cui rassomiglia nel colorito, e cede nel disegno, e del quale non trovasi menzione, fuorchè nella Guida di Vicenza: l'altro è

Gio. Bonconsigli, detto il Marescalco; di cui cita il Ridolfi un quadro, ch'era in Venezia in S. Gio. e Paolo, dove il portico « d'un convento era tirato in buon termine di « prospettiva ». Lo loda poi per la gentilezza e il buono stile che usò in altri quadri; fra i quali anco al dire del Lanzi son commendabili quelli, che si veggono tuttora in patria; ne' quali, « sfoggia in prospettive . . . . . e par pro- « mettere alla patria quel divino Palladio, che fu poi « l'onor di quest'Arte (87) ».

E questo è quanto, colla brevità possibile in una Scuola sì feconda, ho creduto di esporre sugli Artefici, dai quali fu preceduto il gran giorno, che vide apparir Tiziano e Giorgione.

NOTE

(1) E le lodi soverchie sono il più gran flagello dei giovani.

(2) Vedasi questo ridicolo Distico nel Lanzi, Tomo III, pag. 34.

(3) Maniago, Storia delle Belle Arti Friulane, pagg. 25, 26, prima ediz. in 4.°

(4) Pag. 216, e segg.

(5) T. I, pag. 2.

(6) *Ib.* pag. 2.

(7) Quello, che mi farebbe sospettare che questa ultima opinione fosse la vera, sono le parole seguenti del Tassi medesimo: « L'eccellenza di « quest'opera si deve intendere in riguardo di quei tempi, molto man- « canti di ottimo gusto ec. » Vero è però, che in ogni caso, non dovea parlare d'eccellenza, e ricordarsi piuttosto quali grandi opere dal 1480 al 1498 erano state eseguite, non solamente nelle Scuole forestiere, ma nella stessa Veneta.

(8) Di Luigi Maironi da Ponte. T. I, pag. 69.

(9) Cavriolo, *Cronic. de Reb. Brixien*. Lib. IX. Vedi Morelli, Anonimo, pag. 157.

(10) Pag. 30.

(11) Il Lanzi così scrive nella Scuola Veneziana, T. III, pag. 27: « Un « Vincenzo da Brescia, o Vincenzo Verchio nomina il Vasari: questi è « Vincenzo Civerchio »: ma il Lanzi qui s'inganna, perchè il Vasari dice (e prendo l'edizione de' Giunti, per maggior sicurezza pag. 518): « Fu- « rono adunque nella Marca Trivisana e in Lombardia, nello spazio di « molti anni, Stefano Veronese, Aldigieri da Zevio, Jacopo d'Avanzo « Bolognese, Sebeto da Verona (di cui si dirà più sotto. V. nel Testo pag. 165), « Vincenzo Bresciano ec. » Poi nella stessa Vita, a pag. 523, pone: « In Brescia fu pratico e valent'uomo nel lavorare a fresco Vin- « cenzo Verchio, il quale per le belle opere sue s'acquistò grandissimo « onore ». Ciascun vede che il primo Vincenzo è il Foppa, il secondo il Civerchio, ben distinti tra loro.

(12) L'Iscrizione riportata dal Lanzi non è esatta. Questo raro quadretto, ma di merito inferiore ai contemporanei, fu comprato nel 1764 da Giacomo Carrara, fondatore del Museo, che porta in Bergamo il suo nome, come si ha da una Lettera da lui scritta a Mons. Bottari a Roma, T. IV, pag. 326 delle Pittoriche.

(13) Lanzi, T. III, pag. 494 e 497.

(14) T. III, pag. 494.

(15) Vasari di Siena, T. III, pag. 234.

(16) Se al Calepino piacque di magnificarlo con le seguenti parole: « Huic accedunt J. Bellinus Venetus, Leonardus Florentinus et Vincentius « Brixianus, excellentissimo ingenio homines, ut qui cum omni antiqui- « tate de pictura possint contendere »: non doveva il Lanzi opporsi, in vece di ripeterle con compiacenza? Veggasi il luogo a pag. 495 e 496 del T. III.

Aggiungerò di più, che avendo io voluto riscontrare il Calepino, ci ho trovato ben altro; ed è, che quell'*huic* si riferisce al Mantegna; e che vi sono accodati, (come se fosse poco il paragone con Leonardo e con lui) e non so come taciuti dal Lanzi, *Michæl Angelus et Titianus!!* Vedasi l'edizione d'Aldo del 1548, alla parola Pingo.

(17) Si vegga la lunga nota del Consiglier de Pagave posta nel Tomo III del Vasari di Siena, a pag. 233. Del Foppa si parla anco nell'Anonimo Morelliano, a pag. 52; e nelle note, pagg. 161, e 184.

(18) Citata nella Guida di Verona, dell'egregio Conte da Persico; ediz. del 1838, pag. 124.

(19) Morì nel 1536 di 85 anni. Guida di Verona suddetta, Lanzi ec.

(20) Nella Vita di Fra Giocondo.

(21) Sì il Monsignori, sì il Caroto si fecero migliori e più valenti sotto il Mantegna. Di Matteo Pasti, che fu anche incisore in legno, nulla dico, perchè molto inferiore ai coetanei.

(22) Il Vasari scrive che dipinsero in concorrenza; ma il Facio (nel Trattato de Viris illustribus, pubblicato nel 1745 in Firenze dal Mehus, a pag. 47) dice esplicitamente « *Pinxit et Romæ in Joannis Laterani* « *templo quæ Gentilis D. J. B. historia inchoata reliquerat* ».

(23) T. III, pag. 29.

(24) Vedasi tutto il componimento a pag. 13 dell'edizione di Aldo il Vecchio del 1513, dedicata a Lucrezia Borgia, dove si trovano le parole seguenti, che pongo, per essere state dimenticate dal Roscoe, nella sua Dissertazione in difesa di quella celebre Donna; le quali sempre più confermano che, partita da Roma, pare che cambiasse vita. « Quid dicam « de tua in Deum, divosque omnes pietate, quid item de liberalitate in « pauperes, de bonitate in tuos, de iustitia in omnes? etc. ».

(25) Pag. 46.

(26) *Ib.* pag. 178.

(27) Che io non m'era potuto procurare, come l'ebbi di poi. È intitolato: *Dell'Isola di Murano, Narrazione di G. Moschini, nelle Nozze Varano-Dolfin*. Ven. Palese, 1807.

(28) Pag. 19.

(29) Nella Guida di Venezia, pag. 147.

(30) La Tavola di Trevigi, citata dal Lanzi, è ora nella Galleria dell'Accademia di Venezia.

(31) T. I, pag. 22.

(32) T. III, pag. 18.

(33) Moschini, *Isola di Murano*, pag. 16.

(34) Pittura Veneziana, T. I, pag, 44, ediz. del 1792.

(35) Ridolfi, T. I, pag. 36.

(36) Gentile visse 80 anni; e ciò non è contrastato da veruno. Il Sanudo, scrittore contemporaneo, riporta che morì nel 1507, a'22 di febbrajo; dunque era nato nel 1427, un anno cioè dopo la nascita di Giovanni.

(37) Pag. 5. Vedi sotto nota (39).

(38) L'Iscrizione porta l'anno MCCCCIX; ma è visibile l'errore, perchè nel 1409 non poteva Jacopo dipingere in compagnia de'figliuoli, che non gli erano per anco nati. Convien dunque leggere MCCCCLX, nulla essendo più facile, che nella stampa siasi posto per errore un I, in luogo d'un L. Vedasi la Nota seguente.

(39) Ecco le parole dell'Anonimo, pag. 5. « La prima Cappella a man « destra, entrando in chiesa, istituita per Gatta Melata, fu dipinta da Ja- « como da Montagnana Padoano, e da Piero Calzetta suo cognato: ma « la palla (tavola da altare) fu di mano di Jacomo Bellino, Giovanni « e Gentile suoi figli, come appare dalla sottoscrizione. Vi sono i se- « polcri del Gattamelata e di Giovanni suo figliolo ec. »

Le parole poi dello Scardeone sono le seguenti, pag. 373, « Habetur... « Jacobus Montagnana, cujus præclarum opus conspicitur.... in sacello, « ubi utriusque Gatamelatæ patris et filii sepulcra speciosa visuntur ».

(40) Moschini, *Gio. Bellini, e Pittori contemporanei*, pagg. 38, e 39.

(41) Edito nel 1812.

(42) Pag. 37.

(43) Veggasi nell'Anonimo Morelliano pagg. 56 a 59, e 74 e 75 quante belle opere possedeva.

(44) Era in casa Venier. Anonimo, pag. 72.

(45) Gio. Bellini, e Contemporanei, pag. 25.

(46) Che il Ridolfi, T. I, pag. 40, chiama la Regina.

(47) Ecco, come è narrato dal Ridolfi, *ib.* « Fecegli ancora altre pit- « ture ed in particolare la testa di S. Giovanni nel disco; il quale come « Profeta è riverito dai Turchi, e recatala al Re lodò la diligenza usa- « tavi, avvertendolo nondimeno d'un errore, che il collo (cioè) troppo « sopravanzava col capo. E parendogli che Gentile rimanesse sospeso, « per fargli vedere il naturale effetto, fatto a sè venire uno schiavo, gli « fece troncar la testa, dimostrandogli come diviso dal busto, il collo « affato si ritirava. Per la cui barbarie, intimorito Gentile, tentò ogni « modo di tantosto licenziarsi, dubitando che un simile scherzo un gior- « no a lui avvenisse ». Or se questo fatto fosse stato vero, il Vasari lo avrebbe udito narrare da Tiziano, o da altri, quando si condusse a Venezia nel 1542; e non avrebbe trascurato di ripeterlo nella Vita dei Bellini.

(48) In Turchia non sono propriamento Ordini di Cavalleria; ma Gentile Bellini si chiamò sempre d'allora in poi Cavaliere. E così s'intitola nel rovescio della medaglia, di cui parlasi nella nota (50).

(49) Ecco come il Ridolfi narra la cosa, T. I, pag. 41. « Alfine Mao-« metto, fattolo a sè chiamare, dopo aver commendato la sua virtù, e « dimostratosi ben ben servito dell'opera sua, lo creò suo Cavaliere, « ponendogli al collo una catena d'oro di molto prezzo lavorata all'uso « Turchesco .... Riportò eziandio Gentile da Costantinopoli il ritratto di « Maometto, ch'è nelle case del Signor Pietro Zeno ».

(50) Questa medaglia intagliata vedesi a pag. 41 del sopracitato Opuscolo del Moschini, che aggiunge: « A far memoria del graziosissimo Si-« gnore diede opera non saprei se a gettare, o piuttosto a disegnare una « Medaglia, che ne ha da una parte il busto, e dall'altra tre Corone;... la quale stava nel Museo Valmarana, e ha nel rovescio, intorno alla tre Corone, l'iscrizione seguente: GENTILIS BELLINUS VENETUS, EQUES AURATUS, COMES Q. PALATINUS F.

(51) Nello stesso Opuscolo è riportato l'intaglio del Ritratto del Doge Enrico Dandolo, morto nel 1205 dell'età sua 97. « Il Bellini (scrive il Moschini pag. 47) « ci avvisa averlo tirato EX ALIO SIMILI ». Aggiunge poi, che quel dipinto passò al solito in Inghilterra.

(52) È citato e descritto dal Ridolfi.

(53) Può vedersene la descrizione a pag. 31 del sopracitato Opuscolo.

(54) Così l'egregio Sig. Cav. A. Ramirez da Montalvo nell'Illustrazione di quel quadro, scritta per la Galleria di Firenze, pubblicato dal Molini.

(55) Ved. Guida di Verona, pag. 176.

(56) Vedasi il luogo nell'edizione del Passigli, pag. 691. Può essere, ma non parmi chiaro che il Girolamo Mosciano pittore da Bergamo, che fece un disegno pel Beatricetto, sia lo stesso che Girolamo Mocetto Veronese, che intagliava da sè.

(57) Sappiamo dal Sig. Alessandro Zanetti, nel Catalogo ragionato delle stampe che formavano il Gabinetto del Conte Leopoldo Cicognara (pag. 120), che Teodoro Correr lasciò morendo per legato alla città di Venezia il suo Museo, composto di quadri, statue, medaglie, pietre incise, stampe in rame e in legno, libri stampati, e manoscritti ec.; Collezione posta insieme senza gusto, ma preziosa per consultarsi specialmente su quello, che riguarda le Arti e la Storia di Venezia e del suo Governo.

(58) T. I, pag. 61.

(59) Di Matteo del Pozzo esisteva in Padova al Santo « un San Fran-« cesco nel terzo pilastro a man manca » secondo la testimonianza dell'Anonimo, a pag. 7. Questo S. Francesco è perito; e il savio Annotatore aggiunge (pag. 102) che null'altro di lui si conosce.

(60) Vedasi, INTRODUZIONE a quest'Opera, T. I, pag. 46 nota (44).

(61) Si è di sopra veduto (pag. 165) che il Vasari chiama Sebeto, per errore, questo Maestro da Zevio. Or vi è di più, che in un Libro,

intitolato *Della Felicità di Padova*, stampato nel 1623, a pag. 487, si legge, che le pitture di S. Giorgio « sono di Giacomo Avanzi, Aldigieri « da Zevio, e *Sebeto* ». E il Moschini ugualmente nella Guida del 1817, scrive a pag. 44. « Venne dipinta la chiesetta di S. Giorgio .... come « dicono le Memorie antiche, da Jacopo Avanzi, da Aldighieri da Zevio, « e da *Sebeto* ». Sicchè non mi pare improbabile, che abbiano sbagliato il cognome, ma che il pittore esistesse, e fosse differente da Stefano da Verona, come si vorrebbe far credere dal Lanzi, dietro l'opinione del Brandolese.

(62) L'espressione « sui quadri di pittura, che in tela si facea venire » indica parmi, che da Firenze e da Roma traeva delle copie in tela delle opere degli Autori più famosi di que' tempi, e che le faceva in tela eseguire, per minorare la spesa dei trasporti.

(63) S. Antonio e S. Bernardino, restaurati poi dal Zannoni. In questo frattempo si citano varie opere da lui fatte, e tra esse un Cristo morto posseduto (scrive il Moschini a pag. 39 delle Vicende della Pittura a Padova) dalla famiglia Capodilista, dove si leggeva OPUS ANDREAE MANTEGNAE PAT.

(64) Moschini, *Vicende*, pag. 34, in nota.

(65) Che trovasi intagliato assai bene negli Studj Storico-Critici sullo Squarcione del sopra lodato Marchese Selvatico.

(66) Il Vasari lo narra in lettera: « La qual cosa » (del suo matrimonio colla Nicolosia) « sentendo lo Squarcione, si sdegnò di maniera con « Andrea, che furono poi sempre nemici; e quanto lo Squarcione avea « per l'addietro sempre lodato le opere d'Andrea, altrettanto da indi in « poi le biasimò ». Ediz. del Passigli, pag. 399.

(67) Selvatico, nei sopra indicati Studj, pag. 18.

(68) Le due donne affacciate sono nell'alto della prima storia dei fatti di Giuseppe Ebreo, a manca. Negl'intagli antecedenti delle Pitture del Campo Santo sono state trascurate. La seconda storia in basso ha l'anno 1478.

(69) Sono lodatissimi dal Moschini nella Guida di Padova; e li dice disegnati egregiamente « con franchezza di contorni e con larghe pieghe di « vesti, pag. 90.

(70) Pag. 28. Il Vasari dice che in quella Cappella dipinse un Dio Padre.

(71) Ved. Moschini, *Vicende*, pag. 31.

(72) Ved. sopra pag. 46, e la nota (15), *ib.*

(73) *Vicende* ec. pag. 61.

(74) Il suo cognome era Canozio, e fu pittore e scultore. L'elogio che ne fa lo Scardeone dee farci rammaricare, che siasi perduta ogni sua opera (V. pag. 373): l'Anonimo Morelliano (pag. 6) cita un S. Gio. Batista, che esisteva nel pilastro secondo, a mano manca nella chiesa del Santo.

(75) Jacopo Montagnana, confuso qualche volta col Montagna, era Padovano, e lo scrive l'Anonimo a pag. 5. Del Calzetta cita due opere, un S. Pietro a fresco (pag. 7) e una tavoletta, che serviva di sportello al ciborio, ambedue nella chiesa del Santo di Padova (pag. 9). Questa ul-

tima, in conseguenza, non può essere il fresco nel pilastro, come propende a credere il Moschini, nella Guida (pag. 20). La famiglia Lazzara conserva il disegno della pittura, che avea eseguito d'ordine de' suoi Antenati nella Cappella del Sacramento, al Santo.

(76) Nelle note all'Anonimo, nota (36) Pag. 127.

(77) Anonimo, pagg. 61, e 70. Fece anco il ritratto di Francesco Zanco, bravo di professione. *Ib.* pag. 81.

(78) Moschini, Guida di Padova, pagg. 83 e 84.

(79) Nelle Vicende della Pittura Padovana, pag. 65.

(80) Lo dice in lettera nella Vita del Sansovino, pag. 1081, dell'ediz. del Passigli.

(81) T. III, pag 63.

(82) In un suo Quadro trovasi: *Bartolamio, scolario Ze. Be.* cioè di Zen (Gio.) Bellini. Questa notizia mi è stato favorita dal Sig. Michele Migliarini.

(83) Pare che il solo Benedetto fosse incisore, non essendovene prove dell'altro. Il Bartsch, Vol. XIII, pag. 333, dà il Catalogo delle sue incisioni, in numero di 33.

(84) Ch'è l'edizione di cui mi servo, dalla Società dei Classici Italiani, 1824, a pag. 30, nota (2), T. III.

(85) È calcato sull'Originale, per singolar favore del Sig. Conte Lochis di Bergamo, che lo possiede nella sua bella Galleria.

(86) Fu anche incisore, e si segna Marcello Fogolino, come nota il Zani d'averlo veduto in due stampe del Gabinetto Cesareo.

(87) T. III, pag. 65.

CAPITOLO UNDECIMO

SCUOLE

DI

MANTOVA, PARMA, GENOVA, E PIEMONTE

MCDLX. A MD.

Partì di patria il Mantegna, senza che nessuno degli scrittori della sua vita ce ne abbia detto il tempo, e la causa: ma, per quanto le regole della critica, in accordo colla verisimiglianza, possono ajutarci a dissipare l'oscurità di quell'avvenimento; credo potersi asserire, che ne partì circa il 1461; e in conseguenza dopo essersi accasato di poco; e abbandonò la terra nativa probabilmente per non poter più vivere in pace collo Squarcione, che a causa di quel matrimonio se gli era dichiarato acerbo inimico. Le prove dell'esposto derivano dalle notizie seguenti.

Ch' egli fosse in Verona nel 1461, parmi che possa stabilirsi dall'aver dipinto, (son parole del Vasari) « per « l'abate della badìa di Fiesole suo amico un quadro, nel « quale è una nostra Donna dal mezzo in su, col figliuolo « in collo, ed alcune teste d'angeli che cantano, fatti con « grazia mirabile; .... e fu tenuto allora e sempre poi co- « me cosa rara ».

Or questo quadro, così ben descritto, sì che non può scambiarsi con altri, è quello famoso della casa Melzi, in Milano; dove si legge il nome dell'autore, e l'anno 1461 (1). Questa notizia, che il Moschini non potè avere, perchè gli riferirono errata l'iscrizione (2), ci mostra con tutta la

probabilità, come venuti i Bellini nel 1459 a Padova in compagnia del padre, per lavorarvi la tavola per la cappella del Gattamelata (3), la quale compierono nel 1460; il Mantegna si dovè innamorare della sorella, la quale fu il pomo della discordia tra il maestro e il discepolo. E l'età d'Andrea vi corrisponde, trovandosi egli allora nel 30 anno circa dell'età sua. Schiarito questo punto storico, gli altri avvenimenti procedono naturalmente da loro.

Dipinse in Verona per la chiesa di S. Zeno maggiore una tavola divisa in tre compartimenti con un gradino: i primi vi si ammirano ancora; il gradino fu portato via (4). Di più, è dal Vasari citata la tavola ivi eseguita per S. Maria in Organo, che più non esiste; la quale viene da lui detta bellissima. Tutte queste opere, con altre che ivi fece, gli diedero sì gran fama, che per esse fu chiamato a Mantova dal Marchese Lodovico Gonzaga; dove ebbe campo di stabilire la grande Scuola, che si chiamò Lombarda, e che divise nel Periodo seguente il primato con quella del Vinci in Milano.

Il Moschini diligentissimo ha trovato che egli era già in Mantova (5) nel 1468; e che i Gonzaghi fino d'allora cominciarono a largire i loro doni verso un tant'uomo. Egli è d'opinione che le sue prime pitture in Mantova fossero quelle del Castello, (cioè tutta la stanza da letto per quei Marchesi) la quale non solamente anche oggi si conserva, ma, per l'età sua, molto bene. E per l'età, considerandone i tanti pregi, mi parve l'opera più bella e straordinaria, che facesse il Mantegna, fra quante ne restano in Italia; e forse, non esclusa la famosa Vergine della Vittoria, che riporto di contro, assai bene disegnata, e ugualmente intagliata, come può vedersi. Il Lanzi fa elogi grandissimi di essa, per l'impasto del colore, per la finezza del pennello, e per una certa grazia, che gli era propria; e aggiunge che gli parve in quella veder « quasi « l'ultimo passo dell'arte, prima di giungere alla perfe- « zione, che acquistò da Leonardo ».

Alla qual sentenza io farò plauso, purchè mi si conceda di trasferirne la lode, o dividerla almeno, con molte parti della sopracitata Camera; « le quali, scrive il Moschini (6), « l'anno 1790 si erano date giudiziosamente per soggetto « di disegno ai giovani, che venivano in gara spediti allo « studio della pittura in Roma ».

Avendo veduta la Vergine della Vittoria, in Parigi, son or ora 30 anni, non posso ricordarmi nè dei pregi, che il Lanzi nota, nè della verità, con che sono effigiate le teste; le quali mirabili mi parvero, nelle varie figure di questa Camera (7). A molte non manca, che il parlare. Ad esse, certamente, dirò anche di gran lunga, cede la Vergine, che il Vasari scrive aver dipinta in Roma, la quale passò nelle mani di Francesco I; e che or si vede nella R. Galleria di Firenze (8). Molto tempo impiegò il Mantegna nel condurle: nè debbe maravigliare chi ne considera i pregi. Terminato che ebbe quel lavoro, dovè condursi a Roma sollecitamente.

L'anno della sua partenza fu trovato dal diligente Ab. Saverio Bettinelli, il quale meglio assai fatto avrebbe a esercitarsi nelle critiche ricerche, che scrivere per suo disdoro quelle malaugurate Lettere Virgiliane. Partì nel 1488 il Mantegna, alla richiesta d'Innocenzo VIII, che molte cose gli fece dipingere; tutte ora per colpa del tempo, e dei cattivi consigli (9), perite. Se ne possono veder nel Vasari le particolarità.

Tornato in Mantova (10), e fu nel settembre del 1490, poco dopo pose mano al Trionfo di Cesare in varj quadri, che rubati poi nel sacco di Mantova, e trasportati a Londra, riguardati vengono come una delle opere più importanti e più rare della Pittura Italiana (11).

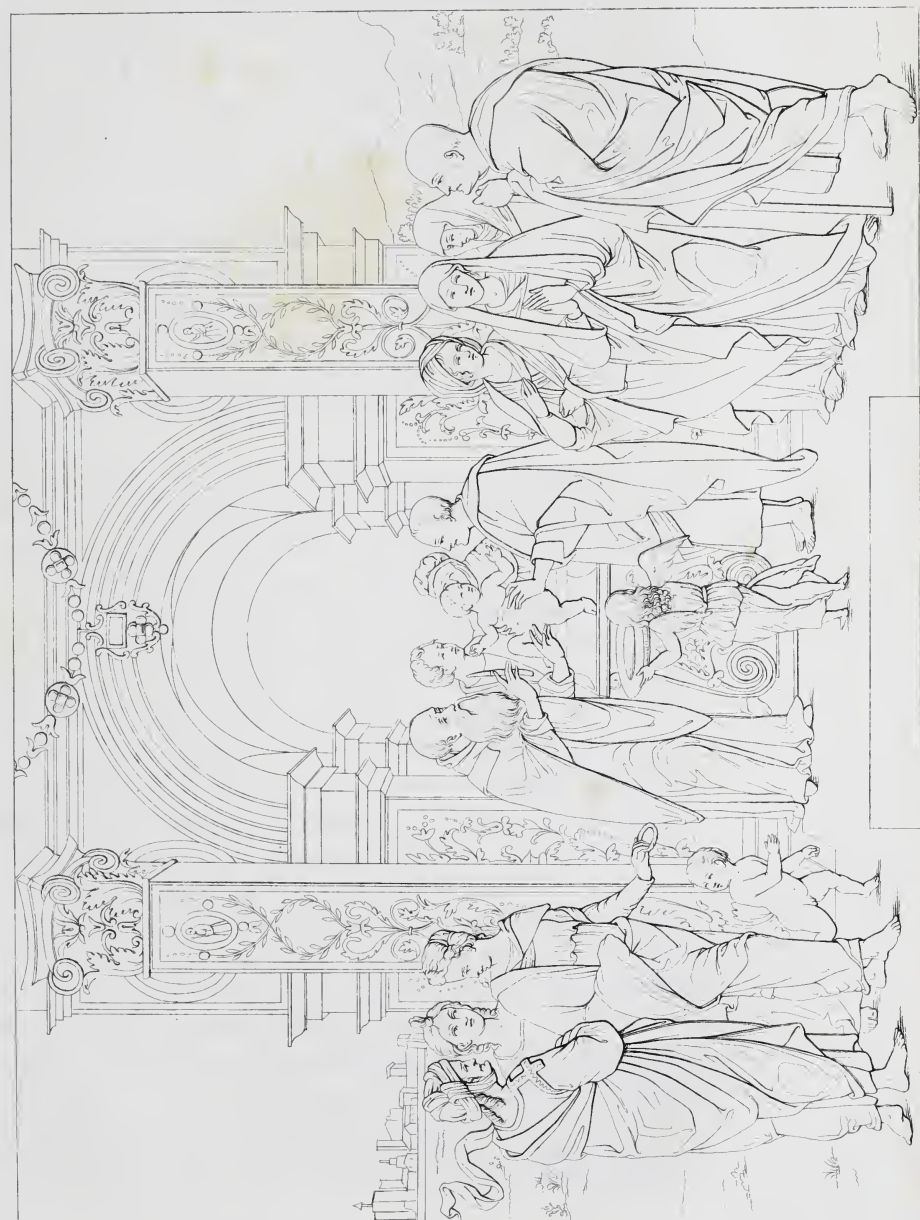
Il Vasari scrive di questo Trionfo « esser la miglior cosa « che lavorasse mai »: sicchè dobbiamo esser (12) lieti di averlo intero a stampa, dove (prenderò le parole di lui stesso ad imprestito) « si vede con ordine bellissimo situa- « to nel Trionfo la bellezza e l'ornamento del carro; co-

« lui, che vitupera il trionfante, i parenti, i profumi,
« gl'incensi, i sacrifizj, i sacerdoti, i tori pel sacrificio
« coronati, i prigioni, le prede fatte da'soldati, l'ordi-
« nanza delle squadre, i lionfanti, le spoglie, le Vittorie,
« e le Città e le Rocche in varj carri contraffatte con una
« infinità di trofei in sulle aste, e varie armi per testa e
« per indosso, acconciature, ornamenti e vasi infiniti: e
« tra la moltitudine degli spettatori una donna, che ha
« per la mano un putto, al quale essendosi fitta una spina
« in un piè, lo mostra egli piangendo alla madre con mo-
« do grazioso e molto naturale (13) ».

Non parlerò delle Tavolette Allegoriche, che si conservano nel Museo di Parigi, nè delle tre, delle quali ha sì gran vanto la R. Galleria Fiorentina, sì che le pose nella sua Tribuna; perchè furono e citate e illustrate da abili penne: non cadendomi in animo, che quelle squisite composizioni, e così accuratamente condotte da parer vere miniature, possano essere con qualche fondamento attribuite ad altri; come pur taluno sospetta. Questa sua qualità particolare indicò il Vasari nelle opere fatte a Roma; le quali « con diligenza e con amore lavorò così minutamente, « che e la volta, e le mura pajono piuttosto cosa miniata ».

E a tal proposito, io non lascerò senza lode, che meritar parmi grandissima, la miniatura, che ammirasi nella Biblioteca privata di S. M. il Re di Sardegna, parendomi che offra tutti que'pregi, che un abile Scrittore ha espressi trovarsi nelle opere più belle del Mantegna (14), come apparirà nell' intaglio di contro.

In fatti, copiosa n'è la composizione; e, per quanto parmi, lontana dall'uso, che gli si rimprovera d'esser freddo e slegato nei soggetti sacri: le figure, che riempiono interamente il quadro, sono ben disposte; magnifica n'è l'architettura, che dimostra quale studio profondo vi avea fatto, e come facilmente prendeva, e convertiva in suo vantaggio gli antichi monumenti: della prospettiva non parlerò, vedendosi chiaramente come ne fu maestro. Sul-

l'espressione anche parmi che non si vegga il difetto di rappresentare annojati quei volti, che sembrano presi dal naturale; ma che ci sia vita e decoro in quelli (15), come negli altri. Si considerino per esempio le due ultime figure di vecchi sì a sinistra, sì a destra, che son visibilmente ambedue prese dal vero; e certamente si riconoscerà che non sono inferiori alle altre, per la vita e per l'espressione. E qui parmi che in vero possa dirsi, che nella moltitudine dei personaggi rappresentati, non havvene alcuno, il quale non faccia l'ufficio suo.

La perfezione di questo quadretto mi ha dovuto convincere, che le vere opere del Mantegna sono rarissime, e che le molte, le quali si additano per sue nelle Collezioni più famigerate, sono opera de' suoi discepoli, o de' suoi imitatori.

Il chiaroscuro n'è benissimo inteso; e il colorito vigoroso; il che solo basterebbe per designare che fu una delle ultime sue opere; sapendosi che una certa languidezza nel colore, agli occhi dei periti, distingue le prime. Quanto più egli progrediva cogli anni, tanto maggiormente accostavasi a quel caldo tingere della Scuola Veneta, di cui già gli avevano dato esempio i cognati; e più gli davano verso la fine del Secolo i sommi discepoli loro.

Il Trionfo di Cesare vien riguardato come l'opera sua più importante. Egli tanto se ne compiacque, che avendo appresa (16) l'arte dell'intaglio, se ne servì per mandare alla posterità più remota questi ultimi sforzi del suo fecondissimo ingegno. Rivolgendo l'occhio alle stampe, sì a quelle, che furono di poi da altri intagliate (17), si ripete sovente: Fortunata Inghilterra! In fatti, a poco a poco là vanno a perdersi per noi le più mirabili opere degl'Italiani pennelli, e senza speranza di ritorno.

Ebbe il Mantegna, come Michelangelo, pochi discepoli; e di questi veruno lasciò nome, se n'eccettuiamo il Caroto, e il Monsignori, ambedue Veronesi.

Chi è, che parla ora delle opere de' suoi figli, Lodovi-

co, e Francesco? Carlo, detto del Mantegna, l'ajutò nei suoi lavori, nè lasciò pitture di conto da lui solo eseguite. Scrive il Lanzi che « Gianfrancesco Caroto (che fu prima in Verona sua patria stradato all'arte da Liberale) venuto a Mantova, sotto la sua disciplina, « si avanzò tanto, « che il Mantegna mandava fuori le opere di lui come di « sua mano » notizia tratta dalla vita scrittane dal Dal Pozzo, ma non verisimile per chi conosce la Vergine di Casa Mellerio, in Milano, dove il Mantegna dipinse dai lati due Santi, che mostrano la gran distanza fra il maestro e il discepolo. Di lui, come del Monsignori, parleremo nel Volume seguente.

Morì il Mantegna, nel 1506; e undici anni dopo i figli gli alzarono un Monumento nella bella chiesa di S. Andrea (18).

Terminerò di parlare di sì grand'uomo, colle considerazioni seguenti. L'uso ch'egli avea di trarre le pieghe dei panni dai modelli vestiti di carta e tela incollate, come narra il Lomazzo, (uso forse appreso nella Scuola dello Squarcione) fu la causa, per cui scrisse il Vasari « che « ebbe il modo di panneggiare crudetto e sottile »; ma vi aggiunge, peraltro, che « ogni cosa è fatta con molto ar- « tifizio e diligenza ». Converrò coll'egregio Scrittore (19), sopra mentovato, che non ebbe la bellezza nei panni del Ghirlandajo; e, adottata la pratica d'usar carte e tele incollate, non poteva essere altrimenti. Converrò che cede al Perugino nel savio e nobile comporre; e nella freschezza del tingere ai Bellini; come nello scelto studio della natura a Francesco Francia: ma la sua perizia nel disegno, nel chiaroscuro, e nella prospettiva, lo eleva per queste doti sopra gli altri: e chiaramente dimostra quel che possa l'arte e lo studio, per lottare anche contro coloro, i quali furono più favoriti dalla natura. In fatti a lui era stata avara di affetto, e di grazia; e non ostante, pochi saranno coloro, i quali non l'antepongano al Ghirlandajo e ai Bellini; e che vogliano porlo un grado sotto il Vannucci ed il Fran-

cia. Lo stesso Marchese Selvatico, concludendo « che il « Mantegna non ebbe la inarrivabile squisitezza nell'os- « servare il vero del Vinci »; viene tacitamente a confessare, che aveva creduto giusto di farne il confronto: e questo solo è grandissima lode (20). In fine, veruno si attenti di portar giudizio sul merito di questo sommo uomo; se non n'ha veduto la Vergine della Vittoria in Parigi, o il Trionfo di Cesare in Londra, o in Mantova la camera dei Gonzaghi.

Egli fu onorato in vita delle insegne di Cavaliere; e morto, dai versi dell' Ariosto, che lo pose insieme coi grandi (21).

Or, lasciando la Scuola Mantovana, e scendendo alla Parmense, poche parole basteranno per offrirne lo stato in questo Periodo; come non troppe saranno quelle, che ci condurranno per le regioni, allor dominate dalla Genovese Repubblica, e dai Duchi di Savoja.

In Parma, era destinato a mostrarsi il raro fenomeno di vedervi apparire il Sole, senza aurora, che lo precedesse.

Discreti artefici sono Cristoforo Caselli, detto da Parma; che studiò secondo il Ridolfi sotto ai Bellini, insieme coll'Araldi; tali i tre fratelli Mazzuoli e principalmente Filippo soprannominato *dall' erbette;* la cui famiglia salì poscia in fama per quel Francesco, celebrato sotto il nome di Parmigianino, che tanto s'innamorò di Raffaello, sino a copiarne le intere figure; inferiore ad essi è un incognito, che avea con vivacissimi colori dipinti una cappella nel Duomo, già imbiancata, e che si è ultimamente discoperta: ma conviene andare a Parma, esaminar ad una, ad una le opere dei sopra citati, e considerar poi quello che diventano sì piccole stelle, in confronto del gran luminare. E, forse m'inganno, ma credo che grande egli sarebbe stato anco nella sola sua prima maniera. Di tutto ciò terremo proposito nel Periodo seguente.

Ma che dirò della propagazione della Pittura nella Repubblica, ove sì grande apparir doveva quel Doria; il qua-

le, dopo essersi mostrato sì magnanimo verso i suoi cittadini; dopo aver ricettato nel suo palazzo i grandi Monarchi; diede ospizio sì generoso alle Arti, che ne adornarono le loggie, e le sale?

In questo tempo, le opere, che più mi paressero meritare le considerazioni dello storico furono quelle, che restano d'un incognito, di cui riporto di contro la parte meglio conservata. Trovansi nella facciata di un palazzo, che anticamente apparteneva ai Doria.

Osserva il Lanzi, che fino al 1513 la pittura in Genova fu in mano di forestieri (22); e tali furono due Pavesi (Lorenzo, e Donato), tre Nizzardi, Jacopo Marone, Galeotto Nebea, e Gio. Massone; a' quali da lui si aggiunge Tuccio di Andria, che operava nel 1487 a S. Jacopo. A questi potrebbero andar dietro Pietro Berta di Pieve, che nel 1474 dipinse il coro della Collegiata di Triora; e un altro Pavese, di cui nel Palazzo Ducale è un quadro del 1466. Nè a questi si ristringerebbe il numero, se tutti volessero contarsi: ma si ritorna facilmente a quanto altrove abbiamo esposto (23).

Di essi può dirsi, che mostravano zelo per un miglioramento nell'Arte; ma troppo sono al di sotto dei Pittori, i quali operavano in questo tempo nelle altre Scuole Italiane, perchè si possano metter con essi al confronto.

L'Artefice, dopo Niccolò da Voltri, di sopra ricordato al Capitolo IV, che a dimostrar comincia un incaminamento al buono stile, è Lodovico Brea, che quantunque Nizzardo visse stabilmente in Genova, e vi esercitò l'arte della pittura. Poco di lui scrisse il Soprani; e poco quindi può dirsene; ignorandosi per fino chi fosse il suo maestro.

Il Lanzi scrive: « Egli resta indietro nel gusto a' migliori « contemporanei delle altre Scuole .... tenendosi nel di- « segno al secco più ch'essi non fecero .... nel totale, « più che seguace d'altra Scuola, sì dirà capo di Scuola « nuova ». Della quale opinione non ho trovato seguaci, allorchè visitando le sue opere, indicava, che sì nell'ac-

III.

263.

conciature, sì nell'arie delle teste, pareami di vedervi un non so che di fare straniero, non proprio certamente a veruna delle Scuole note d'Italia. Di nessuna di esse mostrasi seguace il Brea; e in ciò il Lanzi non erra; ma in quanto ad avere le qualità di Capo-Scuola, tutto esaminato, penso che siamo lontani.

Il gruppo, che offro di contro è tolto dalla tavola d'Ognissanti, che si conserva in S. Maria di Castello in Genova.

Troveremo i suoi discepoli in appresso: del resto, non parmi che di gran lunga errerebbe chi credesse lui essere stato allievo di quel Giusto d'Alemagna, il quale nel chiostro del Convento stesso di S. Maria dipinse quella bella Annunziazione, che per la freschezza dei colori ugualmente che per l'esattezza dell'esecuzione è cosa mirabile (24). Anche il Lanzi ne fa i dovuti elogi.

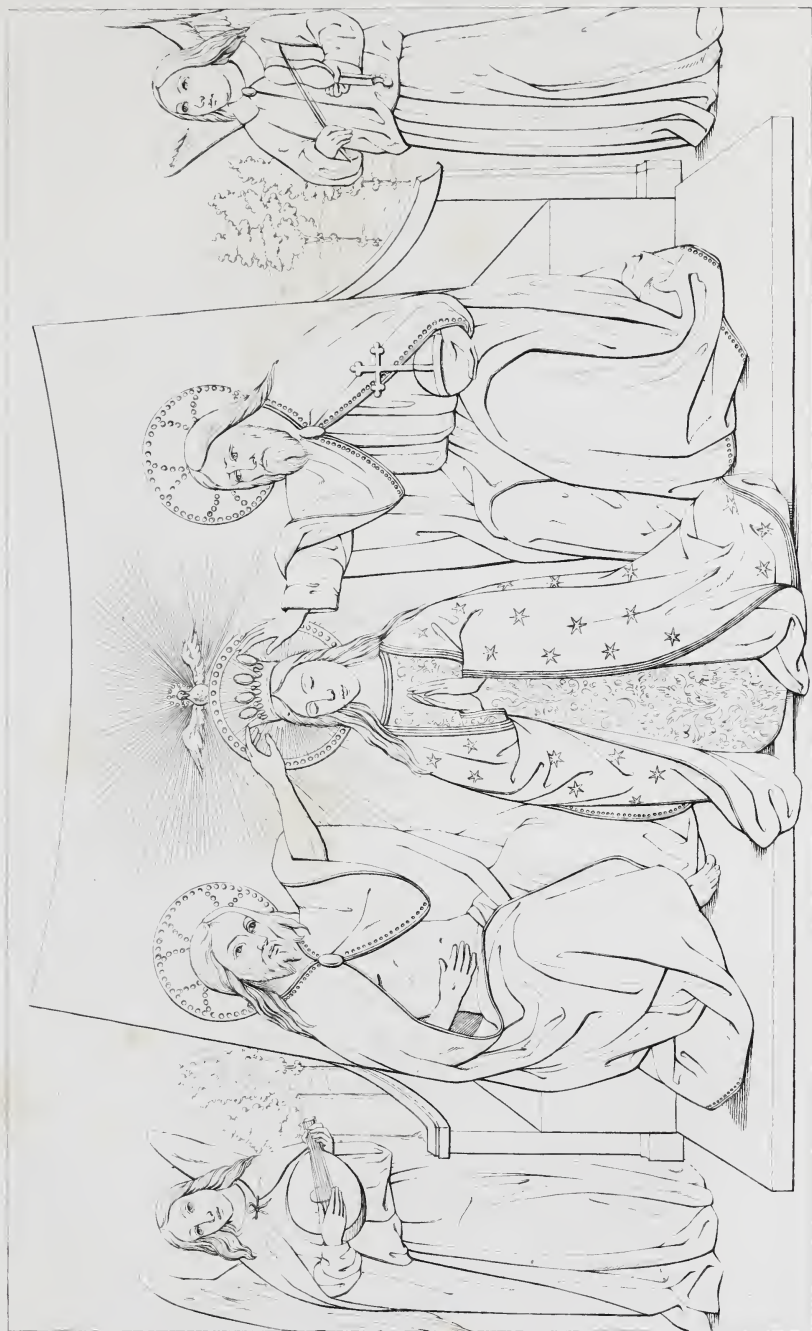
Se Giusto, come fu pittore squisito er'anco miniatore (e la diligenza, colla quale eseguì quell'Annunziazione, lo farebbe credere) non è maraviglia, che sieno rimaste in Italia tante opere di minio di origine tedesca, che ogni giorno, e da pertutto compariscono sì presso ai Religiosi, che conservar le seppero, nelle passate vicende; sì presso i dilettanti, che ne fecero acquisto. Un uomo di quel merito debbe aver fatto Scuola; e ad essa più facilmente e in maggior numero, che gl'Italiani, debbono esser concorsi gli stranieri.

Queste sono le notizie, che mi son potuto procurare sui Pittori, che operarono in Genova, e ne' suoi stati, verso il tempo, di cui scrivo.

In quanto al Piemonte, checchè ne fosse la causa (ma forse perchè sempre quella regione fu più alle armi rivolta che alle arti) non trovasi artefice di qualche conto sino a Macrino di Alba, di cui darassi conto nel Volume seguente; ma non lascerò, senza indicarli, un Raimondo Napoletano che operò in San Francesco di Chieri (25); un Martino Simazoto, che lavorò una tavola per S. Agostino di quella stessa città; un Gio. Quirico da Tortona, di cui è

una tavola con fondo d'oro, nello spedale di Vigevano (26); in fine un Giorgio Tuncotto, del quale ignorasi la patria, come s' ignora quella di maestro Gandolfino (27), del quale riporto di contro l' intaglio d' un suo quadro, esattamente disegnato, che trovasi ora nella R. Galleria di Torino.

Da esso facilmente si comprenderà quanto lieve progresso avea fatto la pittura in tanti anni, dopo l'apparizione di Barnaba da Modena, che s'introdusse in Alba nel Secolo XIV, e per quanto pare diede agli altri la norma e il modello.

III. 267.

NOTE

(1) Eccone la descrizione, tratta dal Catalogo di quell'insigne Galleria, stampato in Milano, nel 1835. « — N.° 155. Andrea Mantegna. La B. V. « assisa sopra un trono magnifico col bambino Gesù, circondata d'angeli « che cantano e sonano diversi strumenti. Vi è scritto: Andrea Man- « tinea P. P. 1461.

(2) V. Moschini, Origine e Vicende della Pittura Padovana, pag. 39, nota (1), dove si cita l'iscrizione colla data del 1497, in vece del 1461.

(3) Vedi sopra, pag. 191, nota (39).

(4) Ve ne son copie in casa Del Bene. Guida di Verona.

(5) Origine, e Vicende ec. pag. 41. « Fu salariato a lire 75 il mese, « dopo Michele da Pavia ».

(6) *Ib.*

(7) Sono a stampa; ma, benchè non manchino di pregi, non danno giusta idea de'bei dipinti.

(8) È intagliata al N.° LXXV del Tomo II della Galleria di Firenze, del Molini.

(9) Pare impossibile che, per raddrizzare la galleria del Museo Pio Clementino, si gettassero a terra le pitture del Mantegna; e la colpa è tutta intera di chi diede il consiglio.

(10) Si deduce dal Breve di Papa Innocenzo VIII al Marchese di Mantova. È riportato dal Moschini, pag. 43.

(11) Stati fino agli ultimi anni nel palazzo d'Amptomcourt. Aggiungerò qui col Lanzi, che i veri suoi quadri sono più rari che non si crede.

(12) Il Vasari dà qui pure una fra le tante prove che non badava molto alla cronologia, poichè scrive: « Che *ne venne* in tal fama (pel « Trionfo) che Papa Innocenzo VIII mandò per lui »: quando è certo che dipinse questo Trionfo dopo il ritorno da Roma, avendosene la prova in una donazione che il Marchese di Mantova nel 4 febbrajo del 1492, facevagli: perchè aveva già lavorato in *sacello et camera nostræ arcis;* e perchè Modo *Julii Cæsaris Triumphum Nobis* Pingit. Moschini, pag. 43.

(13) Nella Vita del Mantegna.

(14) Selvatico, M. Pietro: Sul Merito Artistico del Mantegna, Memoria. Padova, Sicca, 1841, in 4.°

(15) Infinite figure nella Camera dei Gonzaga furon prese dal vero; e pure non mi parvero annojate.

(16) Troppo mi dilungherei, se parlar volessi anco dei meriti del Mantegna, come incisore. Si può vedere il Zani, il Zanetti (illustratore del Gabinetto Cicognara), le note al Vasari di Siena, T. IV, pag. 234; e le note (28) e (34) nell' ediz. del Passigli, pag. 403. Le carte intagliate da lui con certezza son oltre le trenta.

(17) Il Mantegna non ne intagliò che una parte. Intero si trova inciso da C. Huyberts, nei Commentarj di Cesare, Londra 1712, in foglio, per Samuele Clarke.

(18) Nei Monumenti di Pittura e Scultura, trascelti a Mantova ec. per cura dell' egregio Sig. Conte Carlo d' Arco, e illustrati da lui, vedesi la descrizione della cappella detta del Mantegna, in S. Andrea.

(19) Il sopralodato Marchese P. Selvatico.

(20) Leva a cielo il Vasari il disegno d' una Giuditta, che vedevasi nel suo Libro; che adesso è nella R. Galleria di Firenze, intagliato e illustrato, nella Collezione del Molini, T. II, pag. 108.

(21) « *Leonardo, Andrea Mantegna, Gian Bellino,* ec.

(22) T. IV, pag. 310.

(23) Vedasi sopra, pag. 79; e si pensi di più che nel secolo XIV, i soli pittori fiorentini, non considerati nella Storia, oltrepassavano i trecento.

(24) Ha l'anno 1451.

(25) Lanzi, T. IV, pag. 390.

(26) *Ib.*

(27) Ambedue dipinsero in Alba. Lanzi, *ib.* pag. 391.

CAPITOLO DUODECIMO

SCUOLE

DI VERCELLI, CREMONA, E MILANO

MCCCCLX A MD.

Non senza ragione, omai presso al termine del mio secondo Periodo, ho riunito queste tre Scuole, perchè a motivo della lor vicinanza debbono essersi ajutate l'una coll'altra; finchè comparve il Giovenone a Vercelli, Bonifazio Bembo a Cremona; e quei molti, che troveremo nominati dal Lomazzo, a Milano.

Cominciando da Vercelli, dirò, che là debbe esser sorta un'antica Scuola, perchè troppi sono, come noi vedremo, gli Artefici che diede all'Italia, lasciando anco a parte Boniforte, ed Ercole Oldoni, di cui nulla si conosce, e Fra Pietro, detto da Vercelli, di cui era una tavola in S. Marco, ch'è scomparsa. Citasi uno Scotti, che tutte le probabilità portano a credere essere stato maestro di Girolamo Giovenone, che fiorì verso il 1480; e non di Gaudenzo Ferrari, che nacque del 1484; e il quale più probabilmente fu discepolo di Girolamo, come è fama in Vercelli (1). Checchè ne sia, conviene starsene alle probabilità, mancando di archivj, di memorie, e di opere.

Due furono gli Scotti; e del Seniore per nome Stefano (2) avendo in Vercelli ricercato qualche pittura, non mi fu possibile di rinvenirla. Forza è dunque cominciar dal Giovenone; di cui piacemi di dare due putti, che mi pajono pieni di grazia, i quali si veggono a piè d'una Vergine senza grazia, senza bellezza, e che si crederebbe d'altra

mano; se la maniera non fosse la stessa (3). Ciò parmi indicare, che quella è forse tra le prime opere di Girolamo, il quale andava cercando il bello, che non avea trovato nella Vergine, come gli riuscì d'incontrarlo nei putti presi probabilmente dal vero.

Vedremo, passato il 1500, com'egli migliorò nelle forme. Il Lanzi, parlando di lui, scrive che in patria è tenuto veramente « pel primo istruttore di Gaudenzo »: e cita una tavola, presso gli Agostiniani; che or più non esiste (4); avendone io stesso fatto ricerca inutilmente. Egli poi conclude « che ritrae da Bramantino e dai migliori « Milanesi »; intendendo parlar del Suardi (5).

Presso a Vercelli è Novara, ove debbe essersi propagata facilmente l'Arte: e ne sia prova una pittura col nome dell'Autore, che fu Gio. Antonio Merli, coll'anno 1488, dove rappresentasi Pier Lombardo, Maestro delle Sentenze in cattedra con altri Novaresi intorno (6); e varj discepoli al disotto. Per molte cause ho creduto che i lettori mi sarebbero grati di conservare, come vedesi di contro, questo monumento, che va ogni giorno deperendo. Il Lanzi non fece che citarlo; chiama l'autore « buono e vivace ri-« trattista per l'età sua »; nè aggiunge notizie nè del maestro, nè dell'esser suo.

Si parlò dei principj della Scuola Cremonese nel Capitolo IV, a pag. 60, e si giunse ad Antonio della Corna, un quadro del quale possedeva il Zaist, ma che adesso è andato disperso (7). Convien dunque starsene a quello ch'egli stesso ne dice, mostrandocelo « di antica maniera, che pativa « del secco .... ma con i contorni convenientemente buo-« ni, e le pieghe ben intese, ancorchè dure e minute ».

Ma la Storia della Pittura risorta in questa Scuola non comincia se non da Bonifazio Bembo; col quale pur comincia la serie delle sue illustrazioni dei Pittori Cremonesi il Sig. Principe Vidoni (8).

È la sua opera sì ben fatta, che debbe la patria essergliene grata; e il carattere degli autori è sì giustamente

III.

conservato, che non può (9) desiderarsi di più. Scrive, parlando di Bonifazio Bembo, che da lui ebber principio le istorie del Duomo (10); le quali sembrano eseguite verso il 1480: e debbe esser morto dopo terminata la seconda (11). Essa forma il soggetto della Tavola a destra ed è la Presentazione al Tempio. Quello, che a prima vista farà maraviglia, è la sua perizia nell' architettura, e la difficoltà da lui vinta nella prospettiva, come lo stesso Sig. Vidoni fa osservare.

Il secondo artefice di detta Scuola è Cristoforo, che dicesi figlio di Galeazzo Rivello (12) sopranominato il Moretto; e di lui è la pittura riportata di contro a quella di Bonifazio; e rappresenta G. Cristo dinanzi ad Anna.

Non manca certamente di pregi, ma per quanto mi parve, nella dolce semplicità dei modi cede al Bembo, forse di lui più provetto.

Questi due possono veramente riguardarsi come i fondatori della Pittura Cremonese; ed è sì vero quanto di sopra ho detto della comunanza in quel tempo delle Scuole di cui tratto, che il Lomazzo (13) scrive, che tanto Bonifazio Bembo, quanto Cristoforo Moretto, furono chiamati, e « dipinsero intorno la corte di Milano .... ai tempi di « Francesco Sforza » che morì, come sappiamo, nel 1466.

E proseguendo, e nominando gli Artefici, che operarono con essi, stabilisce i principj della Scuola Milanese « in « Giovanni da Valle, Costantino Vaprio, il Foppa, il Ci- « verchio, Ambrogio e Filippo Bevilacqui, e Carlo, tutti « Milanesi.... con Pietro Pavese, ed Albertino da Lodi »; senza far parola del Morazzone (14).

Di questi, lasciando il Foppa, che fu Bresciano, e il Civerchio, di cui parleremo nel volume seguente (15); dirò col Lanzi « che de' primi due non resta in Milano se non « il nome » se pure il Lomazzo non errò sul Vaprio, chiamandolo Costantino, in luogo di Agostino, del quale si conosce una tavola dipinta in Pavia (16), col nome e l'anno 1498. Di Ambrogio Bevilacqua citasi un S. Ambrogio co' SS.

Gervasio e Protasio in S. Stefano di Milano: di suo fratello, e di Carlo non abbiamo notizie. Pier Francesco da Pavia lo troveremo in Genova nel Periodo seguente; e d'Albertino da Lodi nulla egualmente sappiamo.

Il Lanzi aggiunge un Giovanni de' Ponzoni (17), che non ho trovato in altri scrittori; e Andrea da Milano citato dal Zannetti, di cui era una tavola in S. Pier Martire in Murano; ed una se ne vede al presente nella galleria di Brera (18).

Il Morigi, nel Libro V della Nobiltà di Milano, vi aggiunge un Francesco Crivelli, « stimato valente, e il primo nel fare ritratti (19); e un Girolamo Chiocca, che in Milano dipinse nella chiesa di S. Angelo una Resurrezione, che più non esiste. Quantunque egli abbia raccolti più nomi degli altri che illustrarono quel paese, lascia Protasio Crivelli, di cui è una Vergine in Napoli col nome (20) e l'anno 1488. In fine veruno ha parlato di Michele da Pavia, che dipingeva in Mantova prima del Mantegna (21).

Ad alcuno dei sopra citati Artefici forse appartengono due pitture incognite, che a me parvero degne d'esser conservate. La prima, che riporto di contro, è tratta dalla parete a sinistra d'una stanza terrena (22) tutta dipinta a fresco del Palazzo Borromeo, in Milano; e rappresenta il Giuoco dei Tarocchi. È quella stanza un monumento singolarissimo, e perchè dà un' idea delle acconciature di quei tempi; e perchè ci mostra lo stato dell' arte in Milano, dopo Michelino, che come si disse dipinse nel Cortile della stessa Casa; e le pitture del quale, già imbiancate al solito, si sono discoperte da poco in qua.

I colori nelle pitture della stanza sono accesi; e fanno contrasto con quelli del cortile, che derivano, come si notò, dalla Scuola Giottesca.

La seconda opera, che ugualmente penso che appartener possa ad alcuno dei sopra nominati, ha l'anno 1462, e il nome di chi la fece eseguire. Trovasi in S. Eustorgio, e mostra l'arte più avanzata. È opinione d' alcuni, che sia

III.

lavoro d'un discepolo del Civerchio; ma se egli visse sino al 1535, nel 1462 non poteva aver discepoli.

Come apparisce di contro, rappresenta San Pier Martire, col devoto genuflesso, che fu un Portinari fiorentino (23).

Così andava un po' lentamente la Pittura progredendo in Milano, prima del Vinci. I suoi artefici mostravano diligenza, senza scelta di forme, senza scienza per anco di prospettiva; ma con gran desiderio di accostarsi alla verità.

Prima però della comparsa del Vinci, un altro Artefice v'era giunto, tirato, come scrive il Lanzi « dalla fama del « celebre Francesco Sforza (24) e del fratello Ascanio.... « Bramante, giovane di felicissima indole per l'architettu- « ra, e per la pittura, che ivi fattosi nome, insegnò di poi « all'Italia e al mondo ». E questa lode gli si debbe come architetto: chè come pittore, la sua gloria non può eguagliarsi a quella de' grandi, molto meno a quella de' sommi. Ma innanzi di parlare di lui, debbe svolgersi una questione, che nasce a un tempo dalle parole del Vasari, da un' opinione del consigliere de Pagave, e dalla conformità del nome.

Per procedere con ordine, cominceremo dal Vasari, che scrive nella Vita di Pier della Francesca, che esso Piero « condotto a Roma per Papa Niccolò V, lavorò in palazzo « due storie nelle camere di sopra, a concorrenza di Bra- « mante da Milano ». Dunque, verso la metà del Secolo XV, eravi, secondo lui, un Bramante da Milano, diverso da Bramante da Urbino, del quale poi scrive la vita (25).

Aggiunge più sotto, che quelle « furono gettate a terra, « insieme con alcune altre, che aveva dipinte Bramanti- « no, pittore eccellente dei tempi suoi ».

Ed eccoci a tre Bramanti, il Milanese, l'Urbinate, e questo Bramantino; il quale avea dipinto sì belle teste « che (secondo lo stesso Vasari) « la sola parola mancava a dar « loro la vita ».

Il Consigliere de Pagave, nella sua lunga Nota, posta nel Vasari di Siena (26) dopo la Vita di Bramante, chiama il primo Agostino di Bramantino, lo dice compagno di Ber-

nardino Zenale da Trevilio, ricordando esser lo stesso, che in Roma dipinse ai tempi di Niccolò V. E siccome Papa Niccolò visse sino all'anno 1455, e Bernardino Zenale morì nel 1526, non è improbabile che l'uno più provetto, l'altro assai più giovane, s'incontrassero insieme a dipingere.

In quanto al terzo Bramante (che fu Bartolommeo Suardi, detto Bramantino, perchè fu discepolo di Bramante) non può esser questione; poichè nessuno lo pone in dubbio.

La difficoltà dunque consiste nello stabilire, se un Agostino di Bramantino esistesse in Milano prima di Bramante, o se fosse confuso, (cambiando i tempi) con un figlio, o parente del Suardi, che operava verso il 1525 in Bologna, lodato dal Masini, e chiamato Agostino dalle Prospettive; del quale anche parla il Morigi, e non il Malvasia.

Il nome di Agostino parrebbe prestarsi all'opinione del Lanzi, che apertamente nega l'esistenza (27) di quel primo Milanese, chiamato Bramante dal Vasari, e Agostino di Bramantino dal de Pagave. Ma, considerando che quest'ultimo (ed era assai valent'uomo) s'unisce all'opinione del Vasari; riflettendo che la sua sentenza non può esser più chiara nell'attribuire le due storie dipinte in Roma a un Bramante Milanese; vedendo indicate nelle Guide di Milano, come opera di Bramante, una Vergine in S. Pietro in Gessate, che non può essere certamente del Bramante Urbinate, perchè lontana e dal tempo, e dalla maniera di lui; dovetti stabilire, che se veramente quel quadro, che offro a destra appartiene a un Bramante, come pare dalla tradizione, ei debbe senza contrasto essere un pittore differente dal Lazzeri. Ne osservino i lettori le fogge; e quelle specialmente de'due devoti, che si vedono in ginocchio; e dovranno concludere, che quell'opera non può confondersi colle altre di Bramante Lazzeri, di cui scendo adesso a parlare.

Benchè nato negli Stati Romani, come pittore appartiene alla Scuola di Milano, essendo passato in Lombardia, secondo il Padre Pungileoni, prima del 1484 (28).

S'ignora di chi fosse discepolo nel disegno; il Vasari lo crede di Fra Carnevale. Certo si è, che nel 1486 gli vennero affidate alcune pitture a fresco in Brescia; e, al silenzio del Vasari, sulle opere del suo pennello in Lombardia, supplisce il Consiglier de Pagave, che ci avverte aver dipinta la facciata del palazzo dei Conti Stampa in Milano, oggi Castiglioni, che avea pure architettato, e d'averne ornate col pennello alcune stanze; d'aver condotti molti quadri a tempera nella casa dei Conti Panigarola, ora Borri; in fine d'aver dipinto il martirio di S. Sebastiano, nella chiesa di questo nome, che anco di presente si vede. Di più, abbiamo dall'Anonimo, che dipinse alcuni Filosofi a chiaro-scuro nella Sala, ed altri ne dipinse a colori nella facciata del palazzo del Potestà di Bergamo (29).

Il Lanzi scrive « d'aver osservato una sua tavola, presso « al Cav. Melzi con varj Santi, e con bella prospettiva »: ma il Lanzi prese equivoco, perchè la tavola di casa Melzi rappresenta una (30) Circoncisione; ed era già sull'altar maggiore della Canonica, presso Porta Nuova.

Or dirò, che l'Autore di certe brevi postille all'edizione del Vasari di Milano (31), a Bramante Lazzeri assegna il « Cristo morto sulla porta di S. Sepolcro, ... nel quale, « ancorchè tutta la pittura non sia più che un braccio d'al- « tezza, si dimostra tutta la lunghezza dell'impossibile fat- « ta con facilità e con giudizio ». Queste parole sono del Vasari nella Vita di Piero della Francesca, il quale non a Bramante, ma attribuisce quel quadro al Suardi.

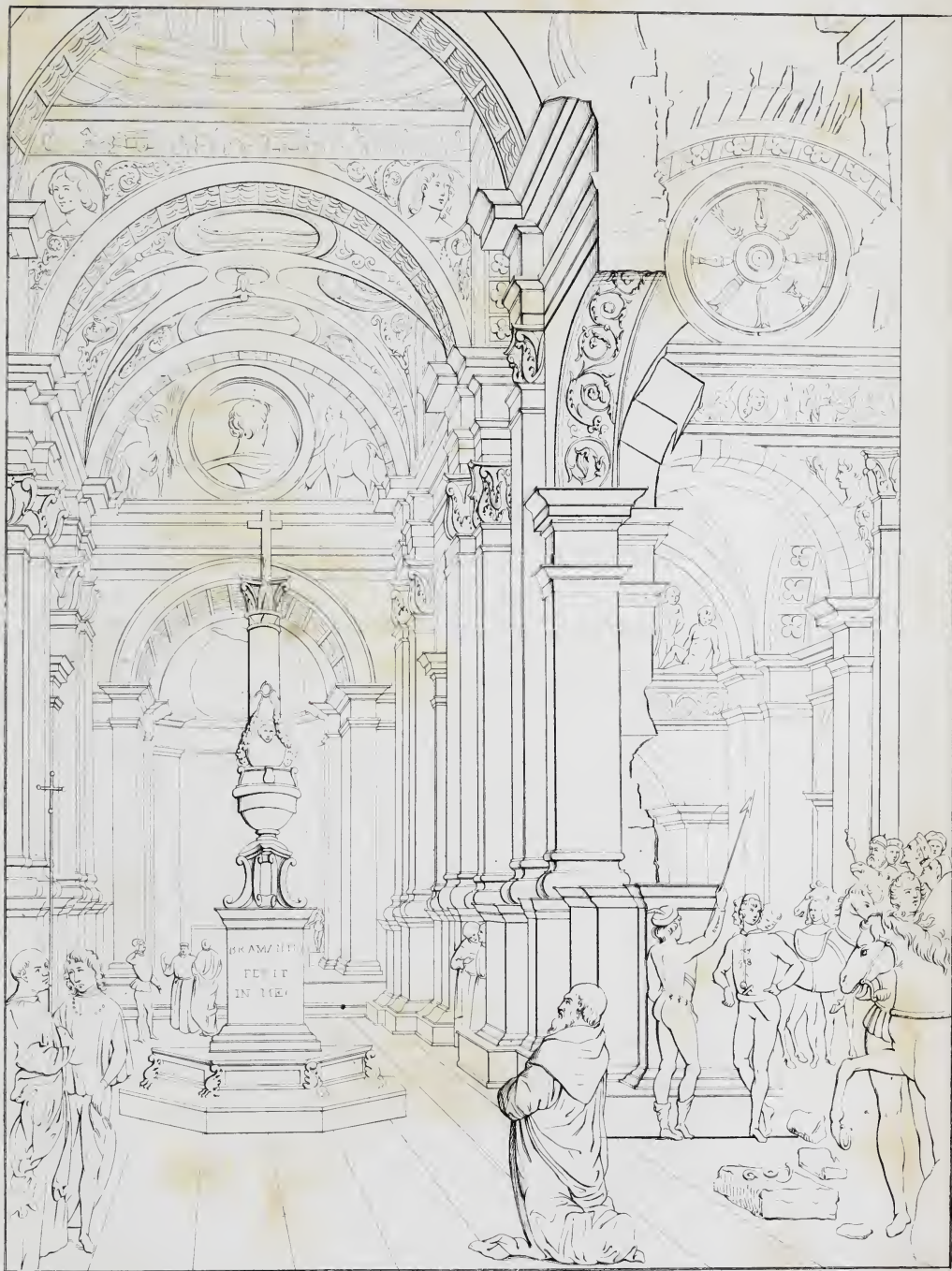
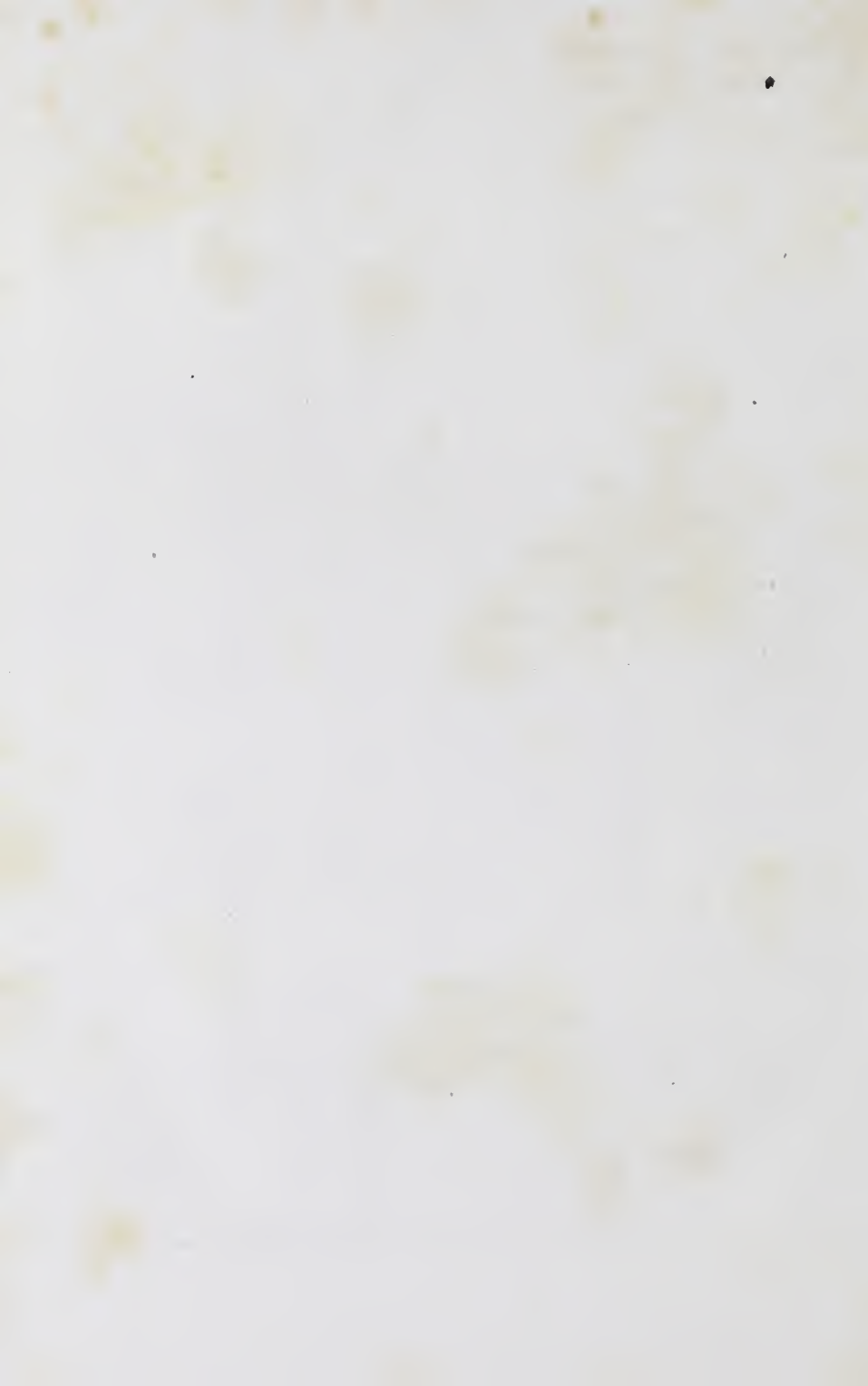
E a lui pure l'attribuiscono il Lomazzo, il Lanzi (32); e l'Autore della nuova Guida di Milano (33).

Ma siccome non mancano valenti uomini, che lo credono del Lazzeri; così, riportandolo a sinistra, inviterò i lettori a farne il confronto con un'opera indubitata di Bramante, che ho scelta, e che do intagliata di contro. Essa è la famosa, e forse unica stampa, tante volte citata (34) di casa Perego, dove leggesi: Bramantes Fecit in Milo. In essa è architettura degna del grande Artefice; e

sono figure, le quali, se non m'inganno, derivano visibilmente dalla Scuola, che fioriva negli Stati Romani in quel tempo; il che concorda con quanto pensava il de Pagave, confermato dal Lanzi « esser Bramante venuto in Milano, « di già maestro (35) ».

In fatti, nelle pitture, che certe rimangono di lui, mostra franchezza nel disegno, facilità nelle mosse, grandiosità ne' concetti, studio nelle pieghe; colla particolarità di mostrarsi valentissimo nella prospettiva, dote che apparisce in tutti e tre i Bramanti; ma specialmente nel Lazzeri; il quale ebbe di più il pregio d'un ingegno, ch'esercitava e poneva in opera le cose dell'arte con invenzione e misura mirabile (36).

Dalla semplice ispezione dunque della Vergine di S. Pietro in Gessate soprarecata; di questo atrio di Tempio, con tante figure; e del Cristo Morto di S. Sepolcro (pag. 213) nascer dee la probabilità, se non la convinzione, che come tre sono visibilmente le maniere di esse pitture, tre furono gli Artefici, tante volte confusi, Agostino di Bramantino, autore della prima; Bramante da Urbino, autore della seconda; e Bartolommeo Suardi, detto Bramantino, autore della terza. Di esso torneremo a parlare nel seguente Periodo, come per la particolare amicizia sua con Raffaello, riparlare si dovrà di Bramante.

Il Cellini lo dice non grande artefice, in pittura, anzi mediocre; nel che dobbiamo considerare, che i giudizj nascono sempre dalla comparazione tacita, che facciamo in mente dell'artefice, del quale si giudica, con altri ai quali si paragona. E credo come ho detto, che coi sommi egli non debba uguagliarsi, ed ai grandi non anteporsi; ma (tutto pesando) pei suoi meriti grandissimi come Architetto e per la sua franchezza e facilità nell'operare, sembra che animasse gli altri nativi del paese, che nella seguente età lasciarono tante prove del loro zelo, dei loro progressi, e del loro valore.

NOTE

(1) Lanzi, T. III, pag. 510.

(2) Della stessa famiglia crede il Lanzi Felice Scotti, di cui son pitture a Como, ma che non pajono di queste Scuole. T. III, pag. 508.

(3) Trovasi nella R. Galleria di Torino.

(4) Come le due tavole che il Lanzi cita nell'Indice.

(5) Siccome, secondo tutte le apparenze, il Suardi era nato più tardi, è più probabile che egli ritraesse dal Giovenone, e non il Giovenone da lui; ma il Lanzi ha voluto forse intendere che si somigliano.

(6) Pier Lombardo, com'è noto, nacque in un borgo presso Novara; sicchè questo è un monumento di onor patrio. Esso è dipinto sul muro nella stanza dei paramenti, presso alla sagrestia del Duomo di quella città.

(7) Il Lanzi, T. III, pag. 440, scrive di questa tavola, come se l'avesse veduta, e giudica l'autore seguace del primo stile del Mantegna. Aveva il nome, e l'anno 1478. Zaist, T, I, pag. 37.

(8) La Pittura Cremonese descritta dal C. Bartolommeo De Soresina Vidoni, in f. Milano, 1824. Ivi si possono vedere i nomi de' Pittori di minor conto, fioriti verso questo tempo.

(9) Molti sono disegnati dal Sig. Ferreri, abilissimo Professore, attualmente in Pavia.

(10) Pag. 10, leggendovisi: *Bembus incipiens*.

(11) Perchè le avrebbe facilmente continuate.

(12) Lo dice il Baldinucci, indi lo Zaist. Osserva il Lanzi, però, d'aver veduto in un suo quadro *Cristophorus de Moretis de Cremona;* il che farebbe credere che avesse il cognome, non il soprannome di Moretto. Fa poi giustamente osservare il Sig. Vidoni l'errore imperdonabile, che trovasi nelle Giunte all'Abecedario dell' Orlandi, dove si asserisce, che il Moretto dipinse *berrette, abiti trinciati* ec. *sull' orme di Giorgione e di Tiziano*, che nacquero un mezzo secolo circa dopo di lui.

(13) Pag. 405.

(14) Fioriva il Morazzone nel 1441, come si ha dal Lanzi (T. III, pag. 491); ma di lui non dee parlarsi, poichè nella tavola, ch'ei cita « non è un piede che, secondo le regole della prospettiva, posi sul piano ».

In quanto al Foppa, si veda sopra, pag. 162.

(15) Perchè visse fino al 1535, come appare dall' Autore del Zibaldone Cremasco, citato dal Lanzi, pag. 457.

(16) Lanzi, T. III, pag. 494.

(17) *Ib.* pag. 498.

(18) Al N.° 358.

(19) Pag. 459.

(20) Nella chiesa di S. Pietro ad Aram, nella cappella di S. Carlo Borromeo. Fin qui erasi creduta copia d'un quadro di Leonardo; ma il Sig. Luigi Catalani vi scoperse il nome; e lo pubblicò nel suo Discorso sui Monumenti patrii, stampato in Napoli in questo stesso anno 1842.

(21) Vedi sopra pag. 196, nota (5).

(22) La stanza è dipinta interamente colla rappresentanza di varj Giuochi.

(23) Questo Portinari da alcuni si dice amministratore delle rendite ducali in Milano; da altri agente del banco di Cosimo de' Medici. Può essere stato l'uno e l'altro. Il quadro ha l'iscrizione PYGELLUS PORTINARIUS NOBILIS FLORENTINUS HUJUS SACELLI A FUNDAMENTIS ERECTOR, ANNO DOMINI 1462. Da ciò s'intende che il Portinari fondò la cappella di S. Pier Martire. In un MS. del Padre Allegranza, dicesi che la eresse per gratificarsi la Duchessa Bianca Maria moglie dello Sforza, protettrice di quella chiesa.

(24) Deve dire Lodovico, il Moro, figlio di Francesco, e fratello di Ascanio.

(25) Nella ricerca sui Bramanti sono stato ajutato nelle ricerche, e debbo infinitamente alle nozioni favoritemi dal Sig. Giuseppe Vallardi.

(26) T. V, dopo la vita di Bramante, pag. 157.

(27) « Discredo questo antico artefice fino ad aver prove migliori della « sua esistenza ec. T. III, pag. 493.

(28) Memorie intorno alla Vita di Bramante, pag. 10. In quell'anno suo padre fece testamento: ed egli era assente. Secondo il Colucci nacque nel 1444. Altri lo dice nato nel 1450. V. Lanzi, T. IV, pag. 444.

(29) Anonimo, pag. 47. Una Discesa dello Spirito Santo dipinta a chiaroscuro è nella Collezione del Sig. Vallardi di Milano; la quale fu citata dal Pasta, nelle Pitture di Bergamo.

(30) Catalogo della Galleria Melzi, N.° 60.

(31) Dalla Tip. de' Classici, 1809, T. V, pag. 20, nota (a).

(32) T. III, pag. 504.

(33) Per Gio. Silvestri, 1822.

(34) Questa stampa era stata già citata dall'egregio Sig. Vallardi nel Catalogo de' suoi quadri, ed avea scritto (pag. 4): « che si credeva in« tagliata da questo artista » (Bramantino Suardi). Dopo altre più speciali osservazioni, egli pensa che appartenga al Lazzeri; ed egli stesso m' ha favorito di presedere alla riduzione, che se ne fece per la prima edizione.

(35) T. III, pag. 501.

(36) Lodi compartitegli dal Vasari, al principio della Vita.

INDICAZIONE DEI RAMI

DEL TOMO III.

AVVISO

PER LA PAG. 103 NOTA (*)

La Controversia che qui si accenna verrà trattata in fine dell'Opera, per darla a parte con altre giunte ai possessori della prima edizione.

ERRATA					CORRIGE
T. I.	Pag. 210.	*v.*	2.	171	» 174.
T. III.	— 55.	*v.*	4.	PROVINCE	» PROVINCIE
———	101.	*v.*	12.	1471	» 1477.
———	132.	*v.*	16.	presso	» sotto.

INDICE

LIST OF PLATES.

VOL. III.

PLATES.—VOL. III.